الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر ـ بسكرة

كلية الآداب واللـغات **قسم الأدب العربي**

التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث و نقده

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد الأمين شيـخة **عبد الرحمان تبرماسين**

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
صـالح مفقـودة	أسـتاذ	بسكرة	رئـيساً
عبد الرحمان تبرماسين	أسـتاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
عبد الله الـعشي	أسـتاذ	باتـنـة	عضوا مناقشا
عـمار شلـواي	أ . محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
عمـرو عيـلان	أ. محاضر "أ"	خنشلة	عضوا مناقشا
المـكي العلمي	أ . محاضر."أ"	أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1429 - 1430 هـ / 2008 - 2009 م

مقدمة

قُدر للأدب العربي في العصــــر الحديث أنْ يــغترب، ليتجدد على غـــرار اغترابه في الأندلس من خلال تدافع قوافل من الأدباء والشعراء العرب من الشام على الأمريكتين حاملين هموم الأمة العـــربية بآمالها وآلامها, حالمين بغد مشرق وهّاج فالفقر الشـــديد واستبداد الحكام، والفتن الطائفية, والتعصب الذميم، كان شديد الوطأة على نفسية هؤلاء الأدباء ، فاضطروا إلى هَجرِ الوطن, والمغامرة على أرض العالم الجديد.

وفي رُبوع هذا العالم الجديد انفجرت مواهب في الأدب والفــن، زادتها المعاناة صقلاً والغربة اتقادا, فتألق عدد من الشعراء , وجاشت قرائحهم في مجتمعات أدبية عــديدة كان لها نــشاط فــعّال في عالــم النثر والنظم، مما أدى ــ فيما بعــد ــ إلى ظهور ألوان شعرية طريفة وعــذبة، استهويت الجيل الجديد في كافة الأقــطار العربية، ومازالت تستهويه إلى يومنا هذا، رغم المعارضة الشديدة التي لاقاها الشعر المهجري الحديث من لدن النقاد المحدثين الكبار، وعلى رأسهم" طه حسين".

وحرصا منّا على إبراز خصائص ومضامين وخلفيات هـــــذه الظاهرة في المهجر

في المهجر الشمالي و الجنوبي ، ارتأينا أن نعرض لـــهذه الدراسة النقدية الأسلوبية تحت عــنوان : ***التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث*** ، من أجل خوض غمار هــذا الإبداع الشعري الفــريد ، وهــذه الظاهرة الفنية الجمالية الحافــلة بتلك الــمعاني السامية، والروح الإنسانية الفذة، ومن هنا تشدنا الرغبة في تعرية أسراره والكشف عن أبعاده الفنية والجمالية.

وبحكم إطّلاعي المتواضع على نماذج من الشعر المهجري الحديث وأدبــه لاحت في خاطري بعض الملاحظات، لتكون **مبررات ملّحة** لمعالجة هذا الموضوع, وأهمها:

ــ الظروف التاريخية, والاجتماعية, والحضارية المساعدة على قيام هذا الشعر.

ــ المفاصل والفروق الجوهرية بين هذا الشعر, والشعر العربي عامة.

ــ الميزات الأسلوبية (الشكلية و المضمونية) التي ساهمت في بروزه.

ــ أسباب وخلفيات انتشار هذا الشعر في أوساط القراء والمتعلمين.

ــ علاقة هذا الشعر بحياة مبدعيه, و أهدافه في الوسط الجديد.

ولا يتأتى لنا الكشف عن هذه الإشكالات وغيرها إلاّ من خلال منهج مُحكم, يجمع بين الشمولية والموضوعية في آن واحد، وبذلك كان لنا في ***المنهج الأسلوبي*** السبيل والغاية, لما يتميز به من موضوعية وآنية، وتفتحه على النصوص الأدبية بمختلف مستوياتها اللغوية, ولهذا سنعمد في ظـــل هـــذا المنهج إلى طـــرق مختلف الجوانب البارزة للتيارات الأسلوبية الفاعلة في السّاحة النقدية الغربية والعربية، وأهمها:

ــ الأسلوبية الفردية التي تتيح لنا الكشف عن التلاحم الداخلي بين النص والمبدع.

ــ الأسلوبية التعبيرية أو الوصـــفية, التي تـــعمد إلى اكتشاف المحتوى الـــوجداني العاطفي في البنى اللغوية الفرديّة الخاصة و الجماعية .

ــ الأســـلوبية البنائية (الإحصائية), التي تعمل على وصف البنى اللغوية, وإبراز الخصائص الأسلوبية المهيمنة من خلال عملية الرصد والإحصاء.

ــ أســـلوبية التلقي (جمالية التلقي), التي تتناول الجانب الجمالي في تلقي هذه البنى وكشف مصادره, وعوامله, وآثاره المختلفة.

فبوساطة المزاوجة بين هذه التيارات في منهج مُتكامل مع الاعتماد على نماذج **شعرية بارزة** ذات مستويات لغوية مقبولة أسلوبيا, سنتمكن ــ لامحالة ــ من الإلمام بسياقات النص الشعري المهجري, وأنساقه المختلفة عند أبرز، و أشهر شـــعراء المهجر وهم:

في المهجر الشمالي : إيليا أبو ماضي, وجبران خليل جبران, ورشيد أيوب, وندرة حداد, ونسيب عريضة, ونعمة الله الحاج، وميخائيل نعيمة.

في المهجر الجنوبي: إلياس فرحات, وإلياس قنصل، وجورج صيدح, وشفيق المعلوف و شكر الله الجر, وفوزي المعلوف، والقروي، ونعمة قازان , وميشال المعلوف.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من ***الـــمصادر والـــمراجع*** المتوفرة لدينا, والتي يمكننا تقسيمها إلى ثلاثة أصناف, وهي:

ــ مصادر ومراجع في الأسلوبية جمعنا فيها معظم ما كـــتبه أقطاب البحث الأسلوبي في العالم العربي، ومن بينهم الدكاترة : صـــلاح فضل، وسعد عبد العزيز مصلوح وعدنان بن ذريل، وعبد السلام المسدي, ونور الدين السّد.

ــ دواوين ومختارات شعرية لأهم شعراء المهجر المدروسين : إيـــليا أبي مـــاضي وأمين الريحاني, وجـــبران خليل جبران، وجورج صيدح، ورشيد أيوب ، ونـــسيب عريضة, وفوزي المعلوف، والـــقروي, ونعمة قازان, وميخائيل نعيمة.

ــ دراسات نـــقدية مختلفة عن أشعار, وسِيَر هـــؤلاء الـــشعراء، من قِـــبل مجموعة من الدارسين المتخصصين في الأدب المهجري؛ وأبرزهم :عيسى الناعوري ، ومحمد عبد المنعم خفاجي, وعمر الدقاق ، وأنس داود ، وثريا مـــلحس , بالإضافة إلى ذلك بعض المراجع النقدية في الفن , وعلم الجمال , والتاريخ الأدبي .

أمّا بخصوص **الدراسات الأدبية والـــنقدية السابقة**, والتي تناولت ظاهرة الـــشعر المهجري الحديث, فقد سجلنا عليها بعض الملاحظات, وأهمها :

ــ عدم تركيز بعض الدراسات على طبائع الصياغة اللغوية لهذا الشعر, وإن وُجدت فإنّـــها تقتصر على تناول شاعر واحد، أو مدرسة واحدة؛ مثل الدراسات التي تناولت الشاعر أبي ماضي أو الرابطة القلمية.

ــ التركيز على السياقات الخارجيّة وعدم الاكتراث بعالم النص الشعري في داخله .

ــ الفَصل البيّن في أغلب الدراسات بين عالم الشكل والمضمون، أو بين عالم النص وحيثيّات الشاعر الإنسانية .

ــ ربط الظاهرة الشعرية المهجرية بالحركة الأدبية العربية العامة ربـــطا لا ينزع إلى المقابلة الموضوعية القائمة على كشف نـــقاط الخلاف الجوهرية, وخاصة عند الحديث عن الرومانسية العربية.

ــ عدم وضوح المقاصد، والأهداف الفنية، والجمالية من وراء هذه الدراسات .

ولتفادي هذه الهفوات كان لزاما علينا التسلح بإجراءات أسلوبية شاملة متكاملة لولوج هذه الظاهرة الفنيّة بكل هدوء ورويّة في وضع **خطّة محكمة** أعتمد فيها على ما يلي:

توطئة تاريخية : لعرض الظروف التـــاريخية, والسياسية, والاجتماعية التي دفعت إلى قيام هذا الشعر, ورصد أهم الأحكام الأسلوبية التي قِيلت فيه.

الفصل الأول: بعنوان(**الشعر المهجري والنسق التكويني)**, وفيه نسلط دراسة تـــكوينية لكشف التشكيل الأسلوبي من خلال التحام مكونين أساسين(نفسي/تعبيري) في مبحثين:

المبحث الأول:رصد التشكيلات الأسلوبية ذات الأبعاد النفسيّة في ذات وعاطفة الشاعر

المبحث الثاني:رصد التشكيلات الأسلوبية ذات الأبعاد التعبيرية الجماعية في الـــتعبير التقليدي و التجديدي.

الفصل الثانـي: بعنوان (**الشعر المهجري والنسق الشكلي)**, وفـــيه نسلط دراسة بنائية شكلية(سطحية) لكشف التشكيل الأسلوبي من خلال البنية الصوتية والنظمية في مبحثين

المبحث الأول: رصد البنى الصوتية في النص التقليدي والتجديدي (عروضيا/إيقاعيا)
المبحث الثاني: رصد البنى النظمية في النص الـــشعري انطلاقا من الجملة للوصول إلى البيت, ثم النص الشعري المهجري.
الفصل الثالث :بعنوان(**الشعر المهجري والنسق المضموني)**, وفيه نسلط دراسة بنائية مضمونية, لكشف التشكيل الأسلوبي من خلال البنى الدلالية، والـــبنى التصورية والرمزية في مبحثين:

المبحث الأول:رصد البنى الـــدلالية وعلاقـــاتها، ومـــجالاتها المـــرجعية (عـــالم المرجع المادي والمجرد) في الذات الشخصية والجماعية.

المبحث الثاني:رصد البنى التصويرية مع توضيح مصادرها، ووسائلها، وأبعادها وصولا إلى البنية الرمزية في مظاهرها الكِنائيّة والتمثيلية.

الفصل الرابع:بعنوان(**الشعر المهجري والنسق الجمالي**) وفيه نتناول الجانب الجمالي في الشعر المهجري بالتركيز على مصادر التفضيل الجمالي وآثاره في المتلقي بمبحثين:

المبحث الأول: رصد عوامل وأسس التفضيل في لغة ومضمون الـنص الشعري من خلال ذات المبدع المهجري, وتجاربه.

المبحث الثاني: رصد آثار التفضيل الجمالي على ذات المتلقي من خلال خبراته.

وبهذه الخطة يتضح لنا ذلك **المزج المقصود** بين الجانب **النظري**، و**التطبيقي** والمتمثل في تقديم الجانب الأول (النظري) في بداية كل فصل، وبداية كل مبحث ليعقبه الجانب الثاني (التطبيقي) مع الخروج بحصيلة موجزة في نهاية كل جزء داخل المبحث الواحد, أو حصيلة في نهاية المبحث لبيان خصائص التشكيل .

وبهذا نكون قد ربطنا بين النظرية والتطبيق في كل فصل, كما ربطنا بصورة أعمّ بين الجانب الفني في الفصول الثلاثة الأولى والجانب الجمالي في الفصل الأخير.

ولاشك أنّ لكل دراسة من مثل هذا الحجم ***صعوبات*** ومن جُملة الصعوبات التي واجهتنا

ـ صعوبة الحصول على بعض الدواوين الشعرية النادرة, وإن توافرت فكثيرا ما يشوبها الخطأ المطبعي, والكسور العَروضية جرّاء سوء الطباعة أو قدمها.

ـ تضارب بعض الدراسات في نقل بعض الأحكام الخاصة بالشعراء و أشعارهم مما حدا بنا إلى إجراء مقارنات لترجيح الروايات الأسلم أو الأقرب زمنيا (الحديثة).

ــ صعوبة اختيار النـــماذج الشعرية المدعمة للحكم الفني أو الجمالي, نظرا لكثرتها واختلاف مستوياتها, مما اضطرنا إلى إجراء فحص شامل لجميع الدواوين الشعرية المعتمدة, وانتقاء الأنسب والأجدر بالدراسة.

ــ تعدد التطبيقات الأسلوبية في المراجع النقدية بتعدد الدارسين, مما وجهنا لسلوك بعض الإجراءات النقدية الشائعة، أو محاولة الجمع و الاستفادة منها.

ورغم هـــذه العراقيل والصعوبات كلّها إلاّ أنّنا عازمون على إتمام هذه الدراسة والخوض في غمار هذه الظاهرة الشـــعرية راجين من الله ــ عزّ وجل ــ أنْ يسدد خطانا, وأنْ نصل بالقارئ إلى كشف أســـرار هذه الظاهرة، ورصد أبعادها المختلفة

ولا ندعي في ذلك الفضل, بل نوّد أنْ نفسح المجال أمام الجيل القادم من الباحثين لترميم ما يمكن ترميمه في هذا الصدد.

ولا يفوتنا ــ في الأخير ــ تقديم أســـمى عبارات الشكر, والـــتقدير، والامتنان أولاً: للأستاذ الدكتور **عبد الرحمان تبرماسين** على سعة صدره، ورعايته المتواصلة للبحث, وعلى مجهوداته الجبارة في دفع هذا العمل إلى النّور, وثانيا: لكل من ساعدنا

وصبر معنا في إمداد العون، ولو بكلمة تشجيع، إذْ نسأله ــ عزّ و جل ــ أن يجعل كـــلَّ ذلك في ميزان حسناتهم.

ــ والله نسأل أن يلهمنا الصواب والسداد ــ.

الفصل الأول : الشِّعرُ المَهْجَري والنَّسَق التَّــكويني

توطئة تاريخية

- تمهيد

المبحث الأول : الـــتَّشكيل الأسلوبي و المُكوِّن الذاتي والوُجداني(العاطفي)

I ــ التَــشكِيلُ اللغوي للـــذات

Π ــ التَــشكِيلُ اللغوي للعَاطِفِة

المبحث الثاني: الـــــتَّشكيل الأســـلوبي و المُـــــكوِّن التَّـــعبيري

I ــ التَّعبيريَّة التَّـــقليدِيَّة

Π ــ التَّـــعبيريَّة التَّجديدية

توطئة تاريخية:

إنّ الباحث في ظاهـــرة الشعر المهجـــري(*) يجــدُ نفسَهُ مشدودَ الوثاق إلى الحديث عن هِجرة أصحابه إلى الأمريكيتين, والأسباب التي دعـــتهم إلى تَركِ أوطانهم وعَـــائلاتهم, و الظرُوف التَّاريخيَّة, والاجتِماعيَّة, والسِّياسيَّة التي وَاكبت تلك الهَجرات و هذا كله يَـــعود إلى طبيعة هذا الشعر لما يَحتويه من مشاعر الحنين إلى الوطن العــــربي, والقَضايا السِّياسيّة والاجتماعيَّة التي يُعالجها, وكذا احتفائِه بنزعات كثيرة يَحتاج الكشف عن جذورها وأسبابها إلى العودة لتُربة الوطن العربي, وهو ما جعل الكثير من دارسي الشعر المهجري يُفصّلون في أحوال سورية ولبنان منذ القرن التاسع عشر, و ما كان يَسُود المجتمعات العربية ــ آنذاك ــ من انغلاق في حياتها العامة مما دفعَ بالكثير من التُّجار و الأدباء إلى الهجرة([1]).

هاجرتْ جَماعاتٌ من العرب, و بخاصة من ســـوريا و لبنان إلى العـــالم الـــجديد و أقاموا في (كندا), والولايات المتحدة, و في دول أمريكا الجنوبية في القرن التاسع عشر و القرن العشرين، ونقلوا اللغة العربية و آدابها إلى تلك المهاجر، فأنشأ هؤلاء المهاجرون أدبا رفيعًا يُعبرون به عن مشاعرهم، وعواطفهم،و يَصفُون فيه العالم الجديد (أمريكا), و مظاهر الـــحضارة السائدة، كـــما يصفون فيه حياتهم, وما تعرضوا لـــه من عَناءٍ, و شَـــقاءٍ, و تَجاربَ مريـــرة في أوطـــانهم الأصلية جـــرّاء طغيان الـــحكّام, وانتشار الفتن الطـــائفية، و الأمراض الاجتماعيَّة، فكان أدبهم هذا هو الأدب المهجري الذي أصـــبح مدرسة أدبية كـــبرى، بين مـــدارس الأدب الـــعربي الحديث([2])، ولقد <<.. انقسم هؤلاء الأدباء إلى فئتين:فـــئة المهجر الشمالي(الولايات المتحدة الأمريكية), وفئة المهجر الجنوبي, وعلى الأخص(البرازيل), ولكلٍّ منهما خصائص ومميزات>>([3]).

(*) يوجد الأدب المهجري حتى الآن في الولايات المتحدة و في أمريكا اللاتينية ,و لكن بالانجليزية و الاسبانية(الشعر المهجري المعاصر)

[1] ينظر :أنس داود, التجديد في شعر المهجر ، دار الكتاب العربي(د ط) ، القاهرة ،1967 م، , مصر ، ص49

[2] ينظر : ، محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، دار الكتاب اللبناني ،ط3 , بيروت ، 1980م، ، لبنان ، ص 08 .

[3] عيسى الناعوري:أدب المهجر,دار المعارف , ط3 ,القاهرة , 1977م , مصر ،ص17

تُشبهُ هِجرة الأدب العربي الحديث إلى أمريكا الشمالية و الجنوبية، هجرة الآداب العربية إلى بـــلاد الأندلس في أواخر القرن الأول الهجري، وأول القرن السابع الميلادي، فالأدب المهجري مثل الأندلسي، كلاهما عاشا في بيئات جديدة، وأحدث أثرا و أدبا ضخما في حياة الآداب العربية، و كان بمثابة ثورة تجديدية شَملتْ شتَّى عناصر الأدب, و إنْ اختلف الأدبان في كيفيات الهجرة، و سلطة المهاجرين في الأرض الجديدة «إلا أنَّ قيمة الأدب المهجري تكاد تعادل قيمة الأدب الأندلسي من ناحية الثراء و التجديد, والشمول» ([1]).

بدأت هجرة الأدباء أولاً إلى شمال أمريكا، ولم يتَّجه هؤلاء المهاجرون إلى جنوبها إلا بعد وصولهم إلى الشمال بنحو عشرين عاما، فكانت لهم في أمريكا مراكز للتجمع يلتقون فيها، ثم ينتشرون بعد ذلك في المدن والضواحي، فكانوا يتكتلون في الأحياء المُهمَلة يَعرضُون بأرصفتها عاداتهم, وتقاليدهم, وأطعمتهم الشرقية، فكانت (نيويورك) المركز الأول للهجرة، ثم تجمعوا في (البرازيل) بمدينة (سان باولو)، وفي (الأرجنتين) كان لهم مركز للتجمع بـــ(بيونس إيرس), ([2])

يَرَى مُعظم مُـــؤرخي الأدب المهجري أنَّ أوَّل من هاجر من سوريا كان مواطنا من لبنان أســـمه (أنطوان البـــشعلاني) عام(1854م)، وقـــد أقام في مدينة (نيويورك) و مات فيها، ثم تتابعت الهجرة من لبنان و سوريا بعد مذبحة(1860 م) بـــالشام وأقدمُ أديبٍ هاجر إلى أمريكا هو (ميخائيل رُستم) والد الشاعر (أسعد رستم)، و بعده الشاعر (لويس صابونجي) سنة(1872 م), وهـــو أوَّل شـــاعر نظم قصيدة عَربية في المهجر يَصف فِيها حَيَّ (السنترال بارك) بمدينة نيويورك عام(1901 م)([3]).

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي:قصة الأدب المهجري، ص 09

[2] ينظر : خالد محي الدين البرادعي المهاجرة و المها جرون ، مج 1, وزارة الثقافة ,(دمشق) , 2006م,, سوريا, ص 16.

[3]ـ ينظر :المرجع نفسه، ص 17، و ينظر ، محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 24.

تَكاثرَ عددُ المهاجرين بعد الثورة العُرابية بــمصر، وواصلوا إلى (الــبرازيل) و(الشيلي)، و(الأرجنتين)، فَعاشُوا حقبة من التاريخ الأمريكي الحديث كانت الأشد نِكالا عليهم, والأعنف اضطهادا، فقد اجتمعت عليهم قوتان تعملان على انتهاكهم, وهما: الاستغلال الاقتصادي, والقمع السياسي، وكانت للثانية منها أسوأ الأثر في تراجع الحريات، و العدالة الاجتماعية, والمساواة المنشودة، وهي المبادئ التي كفلها الدستور الأمريكي آنذاك, إلا أنَّ هذه الحقبة المُظلمة من تاريخ أمريكا هي الفترة التي لمَعَ فيها نَجمُ أعضاء الرابطة القلمية أدبيا([1]) ، فراحوا يَطَّــلعُون على الآداب الأجنبيــة واندمجوا في الحياة الجديدة بكل أبــعادها الكونية والاجتماعيَّة، وكـــل ذلك ساعدهم على الابتعاد عن الضَّجة اللفظية التي صاحبت الشعر العربي في عصرهم, مما أدى بهم إلى التزام التعبير الصادق عن تجاربهم, وآلامهم, وآمالهم بلغة أقرب إلى الهَمس وبصور تجديدية، فأرادوا للأدب أنْ يكون صورة عميقة للإنسان الجديد، وبهذا الصدد يقول ميخائيل نعيمة« فقدْ كَــفانا ما عِندنا من المُعجزات اللغوية، وآن لنا أن نَتَعطف ولو بالتفاتة على ذلك الحيوان المستحدث الذي كان, ولا يزال سِرَ الأسرار» ([2]).

أمَّا بخصوص الجماعات والمدارس بالمهجر، فقد بدأ المُهاجرون العرب في المهجر الشمالي والجنوبي ــ عادةً ــ بتأسيس مدرسة عربية لتعليم أولادهم، ثم بتكوين جمعيات دينية و خيرية تتولى رعاية المحتاجين وذوي الحاجات, كما أنشئوا جمعيات أدبية ذاع صيتها في أصقاع الأوطان العربية، ومن أشهر هــذه المدارس والجمعيات الأدبية ما يــأتي([3]):

<u>الرابطة القلمية(المهجر الشمالي):</u> أنشأتْ بنيويورك في (30 نيسان عام 1920م) ونُسب إلى القلم الذي شرفه الله تعالى في الذكر الحكيم, وقد أسسها الأديب المهجري عبد المسيح حداد (1890–1963م) صاحب جريدة السائح المشهورة، وانظم إليها جبران خليل جبران كعميد لأدباء المهجر و رئيس الرابطة، وميخائيل نعيمة مستشارا

[1] ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية ، ، دار الطليعة ،ط1 , بيروت-2005م، , لبنان، ص 159
[2] شلتاغ عبود شراد:حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط1 ،1985م, الجزائر ،ص34
[3] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي,قصة الأدب المهجري ,ص89-107

كما انظم إليها أعلام من شعراء المهجر، ومنهم:نسيب عريضة، و أبو ماضي, و نعمة الحاج، وأسعد رستم، ورشيد أيــوب، وندرة حداد، ونعمة أيوب، ووديـــع باحوط وأمين الريحاني، و إلياس عطاء الله ، و ويلم كاتسفيس .

يَرى ميخائيل نعيمة أنَّ الرابطة القلمية تَضُمُّ ــ في الأصل ــ عشرة أعضاء أساسيين ممن حضروا تأسيس الرابطة, و غاب عــنهم نعمة الحاج, وأمين الريحاني الذي لم يكن على وِفاق مع جبران خليل جبران ([1]) , وقد كتب ميخائيل نعيمة مقدمة لدستور الرابطة ألقى بها الضوء على جوهر هذه الرابطة و غاياتها، و رسائلها الــفنية و عَرَّفَ بها رسالة الأدب و الأديب خير تعريف.

العُصبة الأندلسية(المهجر الجنوبي) : قامت هذه الجمعية بالمهجر الأمريكي الجــنوبي في البرازيل بمدينة (سان باولو), وكان مؤسسها الأول هو الشاعــر ميشال معلوف تولى رئاستها، وخلفه بعد ذلك الشاعر رشيد سليم الخــوري الملقب بالشاعر القـــروي ثم رأســـها من بعـــده شفيق المعلــوف(*)، ومن أســـرته:الشـــاعر فـــوزي المعلوف و رياض المعلوف، و الشاعر جورج حَسُّون المعلوف (آل المعلوف) .

كانَ قِيام العُصبة الأندلسية عام(1932 م)، و يشير اســم (العصبة الأندلسية) إلى مدى تـــأثر المهجريين بالأدب الأندلسي, و خاصة بالروح الغنائية, والموســيقى في الموشحات, وضمَّت هذه العصبة أدباء كثيرين, و شعراء, وكتَّاب أشهرهم: ميشال المعلوف رئيسا، داود شكور نائبا للرئيس، ونظير زيتون أمينا للسر، ويوسف البعيني أمينا للصندوق، و شكر الله الجر، و شفيق المعلوف، والشاعر القروي، و نعــمة قازان والياس فرحات ، وفوزي المعلوف. ولــقد فَــقَدْت العصبة بــتوالي الأيـــام عـــددا من أعضائها، فبعضهم ارتحل عنها(ميشال المعلوف، ونعمة قازان، وإلياس فرحات) والآخر عاد إلى الشرق(رياض المعلوف، والشاعر القروي، وشكر الله الجر)([2]).

---

[1] ينظر: عيسى الناعوري ، أدب المهجر، ص23

(*) شفيق المعلوف هو ابن أخت ميشال المعلوف

[2] ينظر :المرجع نفسه ،ص30

أمَّـــا من المدارس المهجرية الجنوبية, والتي لـــم يكن لها أثر بارز في الشعر المهجري الجنوبي:

رابطة منيرْفـــا : و هي مدرسة أدبية لم تمكث كثيرا، و قد أسسها الشاعر والطبيب المهجري المصري أحمد زكي أبو شادي عام (1948م) في (نيويورك), وكـــان هو منْ يرأسها, ونائبه الشاعر عبد المسيح حداد , فقد كانت على غرار جمعية (أبولو) المصرية، ويبدو أنَّها انتهت بوفاة أبي شـــادي، ومن أعضائها حَرَمُ الدكتور أبـــي شادي, و هي الأديبة صَفيَّة أبي شادي، والشاعر نعمة الله الحاج .

الرابطة الأدبية : تأسســتْ في عاصمة الأرجنتين (بيونس آيرس) عـــام(1949 م) ثم اختفت بعد عامين، وقد أنشأها الشاعر جورج صيدح على غـــرار الرابطة القـــلمية و العصبة الأندلسية، و كان من أعضائها : يُوسف الصَّارمي صاحب مجلة (المَواهب) و عبد الطيف الخِشْن صاحب جريدة (العالم العربي), والشاعران الأخوان الياس قنصل و زكي قنصل.

لقـــد كان أدباء المهجر بَرَكة على الأدب العربي بعد عهد طويل من الجمود ، فقد دفعوا في شرايينه الدمَّ الحار« فإذا هو اليوم مَدين بكثير من عناصر جدته ونظارته إلى تلك الفئة النازحة التي شادت في تلك الربوع العصية, ولقد كان للشعر حـــيز كبير في الحياة الأدبية في المهجر الجنوبي، و فيه تجلت الطاقة الإبداعية الأولى عند أدباء العصبة الأندلسية على حين غلب النثر على أدب المهجر الشمالي, وكان هذا الاختلاف خيرا على الأدب العربي الحديث، إذ زاد في تلوينه و في اغنائه »([1]).

لقد كان للأدب المهجري الأثر الكبير في ازدهار الأدب العربي لأنّه قدم مساهمة لا تقدر في توجيهه نحو تيارات جديدة ، فمن ناحية لقد أنكر أدباء المهجر بصورة حاسمة القيم الفنية الموروثة لشعر الاتباعية أو الكلاسيكية في الشرق العربي ومن ناحية أخرى انفتحوا كثيرا على التأثيرات الأدبية الأجنبية, و لا سيّما الإنجليزية

---

[1] عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري , جامعة حلب ,حلب,1985 م، سوريا ،ص 08.

الأمريكية, و الــروسية, والإسبانيّة، وبالــرغم من ذلك كله لــم يكن ذلك الانــفتاح على الآخر موجها ضد الــقيم الأدبية الــذاتية و الأصلية في الموروث العربي ، بل ساهم في إدخـــال أنواع أدبية جديـــدة في الأدب العربي، وأصـــبح للأثر الأدبـــي العربي في العصر الحديث فَردية وشخصانيّة بفضل أدب المهجر([1]).

---

[1] ينظر :أسعد دورا كوفيتش ، نظرية الإبداع المهجرية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق , 1987 م,، سوريا ، ص 7-8.

تمهيد :

الشعر ظاهرة ارتبطت بالإنسان منذ أنْ وُجد, و عبَّرت عنه في مراحل حيـــاته المختلفة و هــو ما اجتذب اهــتمام, وأنظار الــنقاد, و الــدارسين على مر العصور و حاولوا أنْ يجدوا فيه ما يَروي ظمأهم ابتداء من القرن التاسع عشر، ولا سيما النصف الثاني منه، و منذ ذلك عُــدَّت المعرفة العلمية والموضوعية للدارس /الناقد الأدبي ضرورية لمعرفة طبيعة الــشعر ومكامنه، فاستفاد هذا الناقد /الدارس كثيرا مــن الــفروض، والمعايير الــعلمية التي وضعتها العلوم، فمن عــلم الاجتماع استعار النقاد مــقدمات عن طبــيعة المجتمع والتغــيير ، والصراع الاجتماعــي ومن علم الــنَّفس استفاد النقاد من التحاليل النفسية والعــلمية, وحــاولوا تطبيقــها على المبدعين لغرض كشف ما يمكن أنْ يُخفيه المبدع عن القراء من نوازع ودواخل نفسية , و لعــل علم النفس أكثــر العلوم الحديثة احتــواءً للأدب ، فــقد أسهم النقاد أنــفسهم في توجيه الأدب صَوْبَ علم النفس، و يُعد "سانت بيف" **(Sainte beuve)** من أوائــل النقاد الذين ربطوا العمل الأدبي بحياة الأديب , وأكدوا على العلاقة الوطيدة بينهما ([1]).

لــقد اهتم النقاد النفسانيون بالشاعر اهتماما كبيرا, ويرون أنهم –الشعراء– هم المكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الإنسان, فالشاعر عند أصحاب التحليل النفسي رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه، وهذا الامتياز يجعل منه ــ حسب "**فرويد** "ــ صِلة الوَصل بين الغرائز المظلمة الخفية, و بين وضوح المعرفة العقلانية المنتظمة([2]), و الشعر قطعة حــيَّة من نفس الشاعر, وتسريحة مــوثقة من تهويماته و أخيلته, و تصوراته الحالمة يكشف باطنه، و يقرر حالته، و ينُوب عنه حيًا أو مَيْتا دون حاجة إلى ظهور الشاعر على مسرح الحياة بشخصه حاضرا أو غائبا لاستنطاقه و مخاطبته ([3]) , و لا يمكن أن نتكلم عن الشعر دون استحضار الوسط الذي يسري فيه

---

[1] ينظر : أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1995م،ص 10.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،.ص 14.

[3] ينظر: محمد طه عصر ، سيكولوجية الشعر ، عالم الكتب ، ط1 , القاهرة، 2000م،, مصر, ص 08.

فأي مُجتمع لغوي بلا مستمع, أو متذوق, أو ناقد لا يكون للشعر فيه غاية و متعة فالشعر شاعر، و مستمع, وكلاهما منبعه بيئة اجتماعية، وحضارية, و ثقافية ، فالشاعر إنسان اجتماعي يُعبر في مجتمعه بحساسية ، لكن بالــرغم من حساسيته لا يــنفصل عن هذا المجتمع، بل يلتصق به، و يواجهه، و ينفتح عليه ليفرض عليه أفكاره ، و هو ما يخلق فيه بَصِيرة التشتت، والانتشار على ذوات الغير« فيعيش في عالم الاعتراض و التوهم، مُمْعنا في إتباع ذاته بلذات الأنا، ومرادفاتها الأسلوبية، كالقصر، والتفضيل و المبالغة ، و النفي , و الإثبات نفي ذواتهم أو تصغيرها ، واثبات ذاته هو»([1]).

إنَّ الوصول إلى كشف طبائع الشعر المهجري من زواياه النفسية, والتعبيرية والاجتماعية يُحتم علينا مقاربة موضوعية لهذا الشعر من الوجهة النفسية، ومن الوجهة الأسلوبية التعبيرية، لأننا نرى في الأسلوب المِحك الأساس للكشف عن الجوانب الخفية للمبدع المهجري من وجهة نفسية و تعبيرية , فالأسلوب ــ عند النقاد الأوائل من أمثال "دي بوفون" **(Buffon)** ــ **(هو الرَّجلُ نَفْسُهُ)**، وهناك اتجاه في البحث الأسلوبي الحديث يربط ربطا وثيقا بين علم الأسلوب (الأسلوبية) وعلم النفس في وحــدة عــضوية ومن أكبر دعاته الباحث الفرنسي "**جول ماروزو**" الذي يرى أنَّ علم الأسلوب ينبغي أن يعتمد على تحليل الأوضاع و الظروف المختلفة للــنفس البشرية بــدواخلها الفــكرية و العاطفيــة, و هناك من تلامذة "ماروزو" مــن جعل الــدراسة الأســلوبية قاصرة على الــبحث في الأسباب النفسية البحتة دون أي إشارة أو اهتمام كبير للعوامل الــتعبيرية اللغوية الجمالية([2]), إلا أنَّــنا نرى أنه من الضروري الربط بين الــقوى التعبيرية الــكامنة في الممارسة اللغوية، و بين النزعات الفكرية و العاطفية، وهو ما يراه مــؤسس علــم الأسلوب " شارل بالي "1865ــ1947م,(**Charles Bally**) في كتابه (اللغة والحياة) سنة (1959م), الذي يقرّ بأنَّ الأسلوبية تــدرس وقائع التعبير

---

[1] المرجع السابق ،ص 163.
[2] ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) , (منقحة ومزيدة), , دار الشروق ، ط1 ,القاهرة 1998 م,مصر ,ص 138.

اللغوي من جهة مضامينها الوجدانية العاطفية؛ أي تدرس « تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية»([1]).

---

[1] نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ج1، دار هومة 1997م، الجزائر، ص 16.

المبحث الأول : التَّشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن الذاتي و الوُجداني العاطفي

I-التَشكيلُ اللغوي للذات

أ-الأنا في المَهجَر الشَّمَالِي(الرابطة القلمية)

ب-الأنا في المَهجَر الجَنُوبي(العصبة الأندلسية)

ج-تَــشكيلُ الذاتيّة (الأنا) المَـــهجَريّة

II-التَشكيلُ اللغوي للعَاطفة

أ-تَشكيلُ العَاطفَة الشَّمالية(القلمية)

ب-تَشكيلُ العَاطفَة الجَنُوبية(الأنْدلسِيّة)

ج-تَشكيلُ العَاطفة المَهجَريّة

المبحث الأول: التَّشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن الذاتي و الوُجداني العاطفي

تَمتازُ الدراسات الأسلوبية الحديثة "**stylistiques**" في القرن العشرين بسيادة النزعة العلمية الصَّارمة، و هي نزعة تجريبية موضوعية للدراسات النظرية التي تبتعد عن الأحكام المسبقة والمجملة، و تنطلق من واقع تجربة مُحددة, وفروض عملية يمكن مراجعتها و إحصاؤها، و قد كان لعلم اللغة أو اللسان"**linguistique**" الفضل الكبير في ظهور علم الأسلوب، إذ نشأت الأسلوبية في حضن الدراسات اللغوية الحديثة([1]) بعدما استأثرت البلاغة القديمة على جلِّ الدراسات النقدية الغربية والعربية فترة طويلة من الزمن، والتي تــمتد جذورهــ أي البــلاغة ــ إلى الحضارة اليونانية الــقديمة في أوائل القرن الخامس قبل الميلاد، أين ارتبطت بالفلسفة والحكمة، وحركة السفسطائيين اليونان قبل ظهور بلاغة أرسطو([2]) ، ورغم امتداد الزمن لم تستطع هذه البلاغة في العصر الحديث التحلل من بعض ميزاتها القديمة، كطابع المعيارية والأحكام المسبقة، كما لم تستطع تحرير العمل الأدبي من سطوتها.

ولذلك انصب اهتمام الأسلوبيين على العمل الأدبي بوصفه ميدان البحث الأسلوبي بشتى مدارسه وفق نظرية علمية موضوعية، تبحث في تلك الملامح أو الخصائص المتميزة في تكويناته الأسلوبية, والتي بوساطتها يكتسب تميّزه الفردي أو قيمته الفنية بحسبانه نتاجا إبــداعيا لفــرد بعينه، أو ما يتجاوزه إلى تحديــد سمات معينة لجنس من الأجناس الأدبية، و من هنا فإن السِّمة الأسلوبية تبتدئ دائما من النَّص, أو العمل الأدبي نفسه في البحث عن أسسه، ومكوناته التشكيلية ([3]).

والتشكيل الأسلوبي "**stylisation**" عند النقاد الأسلوبيين هو الغاية و الوسيلة معا فالتشكيل من المصطلحات النقدية الحديثة التي تداولها النقاد، وعُقدت لأجله ندوات فكرية عربية لما لهذا المصطلح من مفاهيم متعددة، إلا أنّها تجمع على أنَّ الــتشكيل هو« الصيرورة الــتي تؤول إليها الأشيــاء والمــكونات, لتحقق وحدة متماسكة

---

[1] ينظر : أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب ، القاهرة , 1998 م ،مصر، ص 19.

[2] Naglaa farghali : la rhétorique argumentatives ;thèse de doctorat .faculté de caire 2004 Égypte p23/ 24

[3] ينظر : رجاء عيد ، البحث الأسلوبي (معاصرة و تراث) ، منشأة المعارف , الإسكندرية , 1993 م ، مصر، ص 25-26.

مترابطة, و وجودا جديدا تحقق فيه مبادئ المـــزج, و التوليف, و التنظيم, و الـــتنوع و التوازن, والتناغم, والإيقاع, والانسجام، فِعلها الفني يمثل نزوعا جماليا لتحقيق التشَّكل, وتـــمثل هذه المبادئ قيم السلوك الـــفني, وتـــقاليده الهادفة لـــتكوين التشكيل و تحقيق وجوده. »([1]) ، ومن هنا فإنّ مبدأ الصيرورة يـــقوم على كافة الـــعمليات والأفكار, و الأفعال، و الكيفيات, والمواد, والتقنيات التي يـــسلكها المبدع للسيطرة على موضوع الرؤيا غير المرئي, و تشكيله للوصول إليه, و الإحاطة به, و التـــعرف عن قرب عليه, و جَعلِه مُتاحا, وفي متناول وعي وإدراك المتلقي, ولا تعد هذه المبادئ المنتهجة, و التي يعتمدها السلوك الفني الهادف للتشكيل مبادئ معيارية, و مقننة ذات مقاييس مضبوطة , بـــل هي مجرد أوصاف نـــسبية يقتضيها نظام التشَّكل الـــداخلي أو الخارجي, أو هما معا، لأنّ اللغة مهما كانت قيمتها لا تمثل في حقيقة أمرها إلا نظام أشكال تنبثق من المادة اللفظية الأولـــية إلى تشكيل مُعبر عن المعاني, و المفاهيم و الإحساسات التي يخاطب بها المتلقي أو المستمع .([2])

ولقد أشار "**عبد العزيز المقالح** " في نـــدوة عربية حول مفـــهوم التشكيل الأدبي إلى عناصر التشكيل الزمانية، والمكانية ، والموسيقية بقوله « إذا كان التشكيل الزماني في القصيدة ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تـــستغرقه قراءتها في إطـــار الزمـــن ، والتشكيل المكاني هو الحيّز، أو الهندسة المعمارية البصرية , أو المرئية في إطار الـــمكان، فإن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للـــقاء، والتضاد بين التشكيلين السالفين» ([3]) ، ويـــخلص في الأخـــير إلى أنَّ «العمل الأدبي ليس قـــطعة من النسيج يمكن للدارس أن يمزقها إلى خيوط لكي يتـــمكن من درس كـــل خـــيط على حِدة، إنَّ العمل الأدبي –رغم تعدد عناصره– وحدة متلاحمة و متداخلة ، إذا استدعيت منها جانبا حمل معه بالضرورة بقية الجوانب»([4]) .

---

[1] نواف قوقزة : نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة و النقد ، وزارة الثقافة الاردنية ، ط1 ،عمان ،2000م، ,الأردن ,ص 27.
[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 29.
[3] عبد العزيز المقالح ، الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار طلاس ,ط1 , دمشق , 1981 م ،سوريا ,ص 230-231.
[4] المرجع السابق ،ص 245-246.

إنَّ ما يهمنا في هذا المبحث هو الاطلاع على التشكيلات الأسلوبية المختلفة لنماذج شعرية معينة، تنم بالضرورة عن تشكيلات نفسية كامنة في نفوس و أرواح و ضمائر شعراء المهجر بمختلف تياراتهم, و مدارسهم , و لما لا الوصول إلى **الرؤيا** في الشعر المهجري, و التي يَعرضُها "**محمد بنيس** " على أنَّها تجربة لا تضبطها مقاييس المنطق المتعارف عليها، وأنَّها المجهول بعد أن تحررت بفضلها الحواس من حدودها واختلطت ببعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤية البصرية.([1])

والرؤيا عند النقاد مصدرها الفن الذي يقوم على أساس التَّشكيل، و الفن بدوره يكشف عن قدرة الإنسان على التشكيل، فهو لا يترك الواقع كما هو عليه، و إنّما يعمد دائما إلى إعادة بناءه بكيفيات أخرى ، فيغدو كـــقوة مُشكلة قبل أن يـــكون جميلا لأن في الإنسان طبيعة مشكلة تظهر نفسها في فعالية، و العملية البنائية ضرورة لازمة لإنتاج هذا العمل الفـــني، و تأمله، وهذه القـــوة المُبتدعة والقدرة على بـــعث الحـــياة في الموجودات الحية لا تبتعد بنا عن مدخل الفن , إذ ليس يكفي أن يَحُسَّ الشاعر بالأشياء المحيطة به، وبمكامنها الداخلية, وإنما عليه أن يكسب أحاسيسه ومشاعره وجودا خارجيا حيًّا ([2]) ،أنَّ العمل الفني المشكل تشكيلا أسلوبيا ليس منشأة لغوية مادية نستطيع أن نفحص فيها أجزاء مختلفة, و بصورة منعزلة، و إنَّما هو كليّة أسلوبية يمكن الفصل بين طبقاتها فصلا مؤقتا للدراسة ، تنتمي في النهاية بعضها إلى بعض فتتكامل, وتحدث أثرها بصفتها مجموعة واحدة ، فالمضمون يجلب الشكل، ولا يكون الشكل أبدا بلا مضمون([3]), إذ يقف الأسلوب ليجمع بينهما كطريقة من طرق وضع اللغة في حال من الوظيفية الغامرة بالعنفوان, و الحيوية, و النشاط , والعطاء ، فليس الأسلوب من قبل الـــتَّعلم – كمـــا يراه البعض–, و إنَّـــما هو في الأخيـــر من قبيل التمثل, و التمّرس, و المحاكاة في مرحلة أولية، و التفنن , والتميز في المرحلة الموالية من حياة الكـــاتب, ومنه لا نستطيع أن نطلق على أي كتابة أسلوبا ما لم يكن هناك المقدار

---

[1] ينظر: محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها ، دار توبقال ، ط3 , الدار البيضاء 2001 م ،المغرب ,ص 45.

[2] ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط1 , القاهرة 1986م، , مصر, ص 59.

[3] ينظر : فولفغاغ كايزر، العمل الفني اللغوي، (ت) أبو العيد دودو، ج2 , دار الحكمة , 2000 م , الجزائر ، ص 372.

الأدنى من الجمال الفني لنظام الكلام « من حيث أن الأسلوب إنْ لم نصغهُ فأن صفة الجمال تظل ضمنا, أو صراحة مرتبطة به، جاثمة فيه »([1]).

I-التَشكيلُ اللغوي للذات :

يرى النفسانيون أن مصطلح الذاتية أو "**subjectivité**" يدل على صفة, أو ميزة خاصة في صاحبها تعكس خبرة خاصة بالمبدع في تعامله مع الواقع، و قد تَعنى أيضا ما يُميز العمل الأدبي ، ويرتبط بجوانب النفس الشعورية و اللاشعورية عند المبدع ([2])، لهذا أقرّ الأسلوبيون العلاقة الوطيدة بين العمل الأدبي وصاحبه, و بما أنَّ الشعر يتميز بما يحمله من قوة إيحاء, ودلالة رمزية، فهو دوما يصلح لتأكيد أي فكرة يحاول فرضها عليه، فتصبح الــوسائل اللغوية صوتية, أو تــركيبية, أو دلالية أو تصويرية و في بعض الأحيان الوسائل البلاغية كالتشبيه, و المجاز, والاستعارة رموزا أحيانا وحقائق أحيانا أخرى, و هي في الحقيقة حقائق نفسية ذاتية ([3]) ,لأنّ الشعر ليس ترجمة حياتية تقوم على السرد والتقرير، أو البث المباشر لتفاصيل الواقع، و لكنه تنفيس تعويضي عن ذاتيــة الشاعــر, وعن رغبات مكبوتــة ومعوقة سياسيا، أو اجتماعيا أو عاطفيا, ونعنى بذلك أن اللغة الشعرية لا تترجم واقعا حقيقيا بل واقعا نفسيا يرسم تفاصيل الذات الشاعرة ([4]), و قد تكون هذه الذات الشاعرة ذات نَرجسيَّة مُتعالية فــالشاعر في قــرارة نفسه جائع أبــدا إلى أن يطير به الآخرون، و يرفعوه مكانا عِليًا، لأنه يرى ذاته و نفسه في شعره، فحين يعرض شعره على قارئيه فإنما لكي يقرأ في عيونهم ذاته فيلقف إشارة مدح أو تقريظ([5]).

إنَّ المتابع للشعر المهجري يلحظ فيه تلك الروح و الذات الشرقية العربية الأصيلة رغم تأثر هذا الشعر بالحركة الرومانتيكية التي شاعت في أوربا في القرن التاسع عشر فالشاعر المهجري عندما يتناول الطبيعة، أو الحب، أو النفس الإنسانية ،إنما يتناول ذلك

---

[1]عبد المالك مرتاض : الكتابة من موقع العدم، ، دار الغرب ، دط ,وهران 2003 م ، الجزائر ,ص 90.
[2] ينظر : سمير سعيد ، مشكلات الحداثة في النقد العربي ، الدار الثقافية للنشر , ط1 ,القاهرة , 2002 م ,مصر ,ص 265.
[3] ينظر : أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ،ص 157-158.
[4] ينظر : محمد طه ،عصر سيكولوجية الشعر ،ص 135.
[5] ينظر : المرجع نفسه ،ص 164-165.

برُوح شرقية خالصة, و بذاتية عربية أصيلة تحنُّ إلى الوطن الأم ، فـالهجرة القَصرية و المعاناة وسط المجتمع الجديد كان مَدعاة لأن تحيا الرومانتيكية من جديد في أزياء عربية ([1])، فـتُكتسب ذاتية الشاعر المهجري من خلالها ملامح الـخبرة الـشعورية و الذاتية, و من خلال الطبائع النفسية المكنونة بداخله، ففي الخبرة الأدبية يتأثر المبدع الشاعر بالـموروثات الأدبية, و ربما يحاكي نـظراءه الشعراء في الصياغة الأدبية وفي الوقت نفسه تجده يبتكر لذاته من وسائل التناول الفني ما يكون خاصا به, فيبدع في المعاني و الأخيلة, و طريقة الصياغة, و التعبير، مما يجعل له ــ في النهاية ــ شخصية أسلوبية ذات السمات، و الملامح المتميزة ([2]), فالأسلوب بهذا المنطق –لا يقتصر على مُجرد إظهار إحساسات المبدع, و انفعالاته, ولا يتوقف عند حدود بيان السمات للغوية، وإنّما يتخطى كل ذلك إلى حد التمازج الكامل بينه , و بين صاحبه كي يصبح الأسلوب مرآة عاكسة لذات المبدع الفنية, و طبيعته الإنسانية .([3])

وفي هذا المجال يرى النفساني "سانفورد" **(San ford)** في مقال له نشر عام (1942م)، و عنوانه «الكلام و الشخصية»، أنَّ الأسلوب مرآة للشخصية, و أنَّ وصف أقوال الإنسان من نواح معينة يكشف لنا دوما عن الكثير من سماته الذاتية غير أنَّ بعض الدراسات تكشف أنَّ مثل هذه الآراء ليست صائبة كليّةً ،لأن حياة المبدع لا تنعكس بالضرورة على شعره، و لذلك فأن بعض الملامح من الشخصية ستظل دائما في طي المجهول، فالـنقطة الأساسية بالـنسبة إلى شعور الإنسان هي أنه منعكس على الذات، أنه الشعور بالأنا؛ هذا يعني أنَّ الإنسان قـادر على أن ينفصل عن أفكاره وأنْ يتخذها موضوعا للدرس و التحليل، فهو مفكرة يستطيع أن يوجه أفكاره كـما يشاء على ضوء تجاربه في الماضي .([4])

أمَّا ذاتية الشاعر من خلال طبائعه و نوازعه النفسية ، فلكل شاعر نظرة مغايرة للوجود الفعلي, والواقع المشاهد, وتعامل فريد بوساطة العواطف, والأحاسيس فيظهر

---

[1] ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، مكتبة نانسي دمياط،القاهرة, 2004 م, مصر، ص 3-4.
[2] ينظر : فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية (مدخل نظري و تطبيقي) ، مكتبة الآداب بالقاهرة 2004 م ,مصر ,ص 14.
[3] ينظر : المرجع نفسه ،ص 12.
[4] ينظر : حنفي بن عيسى ، محاضرات في علم النفس اللغوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ,دط, 1993م , الجزائر ، ص 257-260.

في عمله أثر ما يثيره هذا الوجود في نفسه من عواطف الكره, أو الحــب ، أو الخوف أو الألفة, أو الغضب, أو الرضا، وهذه القيمة النفسية التي يظهرها الشاعر تنعكس بضرورة على إبداعه الفني, فتتبري الأشياء في إشكال فنية ذات سمات أسلوبية فريدة تمثل صورة العــبقرية الذاتية في مواجهة الواقع, و قدرته الفــذة على إخضاع هذا الواقع بكل حيثياته للقيمة الفنية التي تتأسس على قيمة نفسية.([1])

وأمّا ذاتــية الشاعر من خلال التجربة الشعورية, فالشاعر إنــسان, أو شعور فريد وذو إحساس مرهف لما يحيط به, و مصدر هذا الشعور هو الوعي التام للأشياء، فعلى قدر ما يعي الإنسان الأشياء يكون أقدر على الإفصاح عنها، و بالإضـــافة إلى ذلك فانّ الأفكار والمعاني الواردة على لسان هذا الإنسان لا ترجع كلها إلى عالم الشعور والوعي التام، بل إنَّ بعضها قد وجد منفذا من عالم اللاشعور ليخرج إلى عالم التعبير من جملة تلك الإشارات, والأفكار, والمعاني الطارئة التي تخطر ببال هذا الإنسان المبدع, و في حالات ما تكون أشبه ما تكون بالوحي و الإلهام ([2]).

ونأتي هنا لنستعرض مظاهر الذاتية عند الشاعر المهجري, والتي تتجلى من خلال التشكيلات الأسلوبية التي تكشف بالضرورة عن تشكيلات أنا الشاعر المنفردة, وأنا الشاعر في علاقتها بالواقع، لنرصد مظاهر التجربة الواقعية, وموقفه منها, وفي الأخير تشكيل الأنا في مقابل الآخر لنرصد التجربة الشعورية, و هذا ضمن التنظيمات الأدبية المهجرية, لنخلص إلى التشكيل العام الذي يرسم لنا طبيعة الذاتية في الشعر المهجري الحديث .

لقد حاول الشعراء العرب القدامى التعبير عن ذواتهم في أغراض شعرية أبرزها الفخر، فقدموا صورا مختلفة عن تجاربهم و تصوراتهم، إلاّ أنّ هذه الصور لا ترقى إلى الحقيقة المنشودة, والتي يسعى إليها الناقد / الدارس، فلا نجد في صور "امرئ القيس", ولا "عنترة العبسي", ولا حتى "المتنبي" ما يُعــري حقيقة النفــس البشــرية

---

[1] ينظر : علي خذري ، نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ، ديوان المطبوعات الجامعية , 1998م ، الجزائر, ص 129.
[2] ينظر : المرجع السابق ، ص 223.

من خلال أشعارهم إلا ما يبدو من صور الشجاعة, والصبر, والكرم, ورباطة الجأش وهي معان مثالية لا نجزم بثباتها، أو صحتها عكس ما نجده في الشعر العربي الحديث ـ وبتأثير الحركة الرومانتيكية – من صور تكاد تكون واقعية تحكم الظروف والأحداث التي مرت على الشاعر الحديث, والشعر المهجري ميدان خصب في التعبير عن الشخصية المهجرية, وما ينتابها من قلق, وكآبة, وحيرة, واضطراب بحكم ظروف الهجرة وأسبابها, و نتائجها ، أضف إلى ذلك تأثير الآداب الأجنبية في أمريكا , التي أتاحت للشاعر الانفلات من قيود التعبير, وفسحت مجالا واسعا لتصوير آلام النفس البشرية بكل صدق, وموضوعية, وهو ما يؤدي بالضرورة إلى بُروز نوع من الأنا الشاعرية التي تطلق العنان للشعر لكي يصفها بشتى، و أدق تفاصيلها، و لنا في شعراء الرابطة القلمية نماذج و صور كثيرة .

أ–**تشكيل الأنا في المهجر الشمالي (الرابطة القلمية) :**

يُعدّ **جبران خليل جبران**(1883–1931م) من أبـــرز شعراء، وكـــتاب الرابطة القلمية (1920م)، ولـــقد فُـــطر هـــذا الشاعر على الطموح، والوله بالتأمل, والشغف بالجمال، ففي قصيدة (المواكب), والتي نشرت لأول مرة عام (1919م)([1]) حوار ينطلق فيه صوتان صوت المدينة و الغاب، و يميلُ الشاعر في الأخير إلى الغاب ([2]) إذ يقول منها([3]): (مجزوء الرمل)

ليسَ فِي الغاباتِ حُزن # لا ولا فِيها الـــهُمومْ

فـــإذا هَـــبَّ نَســـيمٌ # لَمْ تَجيء معه السُمومْ

[1] ينظر :حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي, ب ط ، ب تا ، ص 1093

[2] ينظر:كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني/ الكتاب ,ط1 ,بيروت/ القاهرة , 1977 م ، لبنان/ مصر,ص 320 .

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية) دار ميوزيك , بيروت، 2001 م ، لبنان ،ص 199.

لـــيسَ حـــُزنُ النفسِ إلاّ # ظِلُّ وَ هْـــمٍ لا يَدُومْ

وَغُـــيومُ النّفسِ تـــــَبدُو # مِنْ ثَناياها لـــلنُّجومْ

اعتمد جبران في قصيدة المواكب على مجزوء الرمل بالتداخل مع البحر البسيط مُغنِيا بذلك المناخ الموسيقى المـــوحي، كـــما اعتمـــد على خاصية " **تـَــراسل الحـــواس**" في معطيات الحس الواحدة للأخرى , و يومئ بذلك في قوله : (مجزوء الرمل)

هَلْ تَحمّمَتَ بِـــعِطْرٍ # وَ تَـــنشّقْتَ بِنُورْ

وَ شَرَبْتَ الفَجْرَ خَمْرا # فِي كُؤوسٍ مِن أثيرْ

و فيه انتقال الحس اللمسي (الاستحمَام)، مكان الحس الشَّمي(العِطر)، و الحس البصري (النّور) مكان الحس اللمسي (التنشق)، و الحس الذوقي (الشرب) مكان الحس البصري و هي ظاهرة تـــوضّح التشكيل الحسي في شعر جـــبران مرده إلى الشغف بالحـــاسة و جمالها .([1])

إنَّ نظـــرة عميقة نلقيها على قصيـــدة (المواكب) التي نـــاغى فيها جبران روحــــه و حاول أن يصل إلى روح و صميم الحياة ليستخرج منها فلسفة مستوحاة من عالمه الخاص, ومن تجاربه, ومن معاناته العميقة، تدلنا على ما كابده من عذابات كاد يختنق تحت كوابيسها أدت به في الأخير إلى ثورة فلسفية أراد بها أن يُغلّب المفاهيم السائدة ويؤكد أنَّ هذه المفهومات السائدة والمتناقضة (خير / شر، قوة / ضعف) مفاهيم زائفة يتوق فيها جبران إلى التوحُّد، أو بلوغ عالم موحد تزول فيه الصراعات , فيغنى المواكب ثائرا على القيم المتحجرة، ليصل في الأخير إلى الغاب, أين تتصاعد منه النغمات البريئة النائية عن التلوث و المفارقة ([2]), فيقول أيضا([3]): (مجزوء الرمل)

لَمْ أجدْ فِي الغابِ فَرقًا # بَينَ رُوحٍ وَ جـــَسَدْ

فَالهَوا مَـــاءٌ تـــهادَى # و الـــنَّدى مـــَاءٌ رَكَدْ

---

[1] ينظر: ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب ,ج2 , المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر, ط1 ، بيروت ، 1982 م ،,لبنان ,ص 134.

[2] ينظر : سليمان كامل ، دراسة في شعر جبران خليل جبران , دار المرساة اللاذقية ,ط1 , 2003م ، سوريا , ص 17-19.

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ,ص 204.

والـــشّذى زَهْرٌ تمادَى # وَ الـــثَّرى زَهْرٌ جَمَدْ

وفي موقف آخر نـــرى للشاعر ذاتية قوية وعمـــيقة، و إذا (الأنا) حَوّل الكـــثير من معطياته، وهي تظل صريحةً حينا، و مموهة حينا آخرَ ([1]) بقصيدة (سكوتي إنشاد) إذ يقول([2]): (الطويل)

سُكوتِي إنـــشادٌ وَ جُوعِي تُخمةٌ # وَ فِي عَطَشِي مَاءٌ وَ فِي صَحْوَتِي سُكرٌ

وفِي لَوعَتِي عُرْسٌ وَ فِي غُربتِي لِقا # وَفِي باطِنِي كَشفٌ وَ فِي مَظهَرِي سِتْرُ

كَمْ اشْتَكِي هَـــمًا وَ قَـــلبٌ مُفاخرٌ # هَمّي ، كَـــمْ أبـــكِي وَثَـــغْرِي يَـــفْترُ

وَكمْ ارْتَجِي خِـــلا وَ خِلِّي بِجانِبي # وكَمْ ابتَغِي أَمْرًا وَ فِي حَوزَتِي الّأمْـــرُ

و هي قصيدة حافلة " بثنائيات ضدية " ترسم في حقيقة الأمر صراعا داخليا نفسيا أراد لها الشاعر إبراز جانـــب من ذاتيته العميقة، و إذا هو يـــنشد الـــعظمة، يشتاق إلـــيها ويعطيها، و لا يرتوي منها أو يكلُّ.

ظلَّ جبران يسمو في نقاوته، و يغوص في إنسانيته، و يكبر في محور الإنسان يعطى منه و له, ولم يكن جبران يرفض لمجرد الرفض و التمرد ، فهو يثور ليهدم ويعتزم البناء، ويسمو بروحه، وشخصه ليخاطب نفسه بضمير الجماعة, ويردّ مدافعا عن آرائه قائلا : ([3]) (الرجز)

لُومُوا وَ سُبُّوا وَ العَنُوا وَاســـخَرُوا # وَ سَـــاوِرُوا أيـــامَنا بـــالخِصَامْ

وابْغُوا وَجُورُوا وارجِمُوا وَاصْلبُوا # فالـــرُّوحُ فـــينا جَوْهرٌ لا يُضامْ

فـــَنَحنُ نَحنُ كَـــوكَبٌ لا يَـــسيرُ # إلى الوَرَى في النُّور أو فِي الظَّلَامْ

ففي هـــذه المقاطع " نَرجسية" مشروعة عنده , وتضخم للأنا، فيعود لحالة من الهدوء و السكينة مصطبرا نفسه مواسيا لها, إذ يقول([4]): (الرجز)

---

[1] ينظر: كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي ،ص 333.
[2] جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة ، ص 339.
[3] المرجع نفسه ،ص 339.
[4] المرجع نفسه ،ص 347.

إذا غَزلتُم حَولَ يَومِيَ الظُنونْ # وَ أِنْ حَبكتُم حَولَ لَيلِيَ المَــلامْ

فَلنْ تَدُكُوا بُرجَ صَبْرِي الحَصَينْ # وَ لنْ تُزيلُوا مِن كُؤوسِي المُدامْ

فــَفِي حــَياتِي مَنزِلٌ للــسُّكونْ # وَ فــِي فُؤادِي مَعْبدٌ للسَّــلامْ

<< لقد وضع جبران نموذجا للشعر و الشاعر, وطبقهما أمانة في نتاجه الشعري فالشاعر برأي جبران هو ذلك المتعبد الذي يدخل هيكلا، فيجثو باكيا فرحا نادبا مهللا مناجيا مصغيا, ثم يخرج و بين شفتيه و لسانه أسماء, وحروف, واستدعاءات جديدة لأشكال عبادته التي تتجدد كل يوم, و أنواع انجذابه التي تتغير في كل ليلة، فيضيف بعمله وترا فضيا إلى قيثارة اللغة ، وعودا طيبا إلى موقدها >> ([1])، بذلك استطاع جبران أن يتميز بأسلوبه كتميزه في فكره , وإذا طريقته في ذلك تجنح في الخيال وتفتى بالتصوير, وتعذب بالنغم, فيستوي أصيلا رائدا فيها .([2])

أمَّا القطب الثاني في الرابطة القلمية، فهو **ميخائيل نعيمة** (1889–1988م)، أو كما يسميه الكاتب "**مارون عبود**" بالأديب المَسْكونِي الذي كتب ونظم على امتداد القرن شعرا, ونقدا, وقصصا, وفلسفة, و تعبدا , ومتنقلا بين روسيا، و أوربا, وأمريكا بعد ما أمضى عامين في فلسطين ([3]).

ترك نعيمة تراثا كبيرا و متميزا في قيمته الفكرية والأدبية، و يستطيع المتابع أن يقسِّم هذا التراث إلى مرحلتين: مرحلة الهجرة الروسية و الأمريكية، و مرحلة الاستقرار في لبنان , و خلال وجوده في روسيا كتب عددا من القصائد الشعرية أتمها في نيويورك لتظهر إلى العلن ديوانا شعريا وحيدا له هو(همس الجفون), ومسرحية (الآباء و البنون)، و كتاب نقدي(الغربال), و أنجز في لبنان بقية كتبه و هي : مرداد و زاد الميعاد، و البيادر، و الأوثـــان، و دروب, و كـــان يا مكان ,و في مهب الريح و كتاب عن صديقه جبران.([4])

---

[1] خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون ,مج 2 ،ص 704.

[2] ينظر: كاظم حطيط، دراسات في الأدب العربي ،ص 346.

[3] ينظر: المرجع السابق ،ص 782.

[4] ينظر: المرجع نفسه , ص 784.

ما يُميز شعر نعيمة عند النقاد هو روحه الإنسانية العائمة فوق كافة الأمكنة فلا يشعر قارئه بأنه مهاجر, أو أنّه رحل عن وطنه يوما، و كل كـتاباته الشعرية وتأملاته الروحية مصبوغة بالعتمة، و مُغمسة بالسَّواد ، فلجوءه إلى البحر و حواره مع (الدودة) كلها حالات إنسانية نفسية تصلح لكل زمان و مكان وفـي رثائه الـذاتي أو تعذيب ذاته "السَّـادية" يرسم صورا للناس المُهانين المذلين الذين يبحثون عمن يطأ رقابهم([1]), وهو في وصف ذاته و حيرته يعلن عزلته ووحدته في هذا الكون، إذ يقول بقصيدة (التائه) :([2]) (مجزوء الرجز)

أسيرُ فِي طَرِيقِي # فِي مَهْـمَهٍ سَحَيقِ

وَ وِحْدَتِي رَفِيقِي # وَوُجْهَتِي الفَـضَا

مَطِيَّتِي التُّـرابُ # وَ خُوذَتِي السَّحَابُ

ففي هذه المقطوعة الشعرية تلتقي المتباعدات والمتنافرات من مثل (الوحدة / الرفقة) (التراب/ السحاب)، كما تلتقي صور الضياع والتيه مكانا وزمانا , لتشكل في الأخير عالم الشاعر التائه, ليعود بعد فترة يستجمع فيها قواه، و يعلن فيها صموده, وشجاعته أمام نوائب الدهر في قصيدة (الطمأنينة), فيقول([3]): (مجزوء الخفيف)

سَقْفُ بَيتِي حَدِيـدْ # رُكْـنُ بَيتِي حَجَرْ

فاعْصِفِي يَـا رِياحْ # وَانتحبْ يا شَجَـرْ

واسْبَحِي يَـا غُيومُ # وَ اهْطِلِي يَا مَطَرْ

وَاقْصِفِي يَـا رُعودْ # لَستُ أخشى خَطَرْ

إلى أن يقول : مِنْ سِراجِي الضئَيلْ # اسْـتمِدُ البَصَـرْ

كـلَّما اللَّيلُ طـَالْ # وَ الظـَّلامُ انْتشَرْ

---

[1] ينظر:المرجع السابق ، ص 786.

[2] ميخائيل نعيمة، همس الجفون (ديوان) , دار نوفل , ط6 , بيروت , 2004م ، لبنان ,ص 50.

[3] المرجع نفسه ،ص 71.

بَابُ قَــلبِي حَصِينْ # مِنْ صُنوفِ الكَّدَرْ

فَاهجُمِي يَــا هُمومْ # فِي المَـسَا وَالسَّحَرْ

لسْتُ أخْشَى العَذابْ # لستُ أخشَى الضَّرَرْ

وَحــلَيفِي القَضَــاءْ # وَ رَفــيقِي القَــدَرْ

ففي هذه الصور الشعرية لجأ نعيمة إلى الهموم و الأكدار, وسربلها بمظاهر الطبيعة القاسية (الرياح- الغيوم-المطر-الليل-الظلام), فاتخذ منها رموزا للشقاء, والعــذاب واستوقف نفسه جسورا صابرا على دفعها, ودليله في ذلك تكراره لعبارة (لست أخشى...) مُستنجدا بالقضاء والقدر, وهما مظهران يدلان على الاستسلام للمصير .

وعن الصراع الداخلي النفسي الذي يعج في نــفس نعيمة بين ملائكيته و بين نوازع الشيطان فيه, يقول ([1]): (مجزوء الرمل)

دخَــلَ الشَيطانُ قَلبي فَرَأى فِيهِ مَلاكْ

وَ بلمْحِ الطَّرفِ مَا بَينهما اشتدَّ العَراكْ

ذا يَقولُ :البيتُ بَيتِي !فَيعيدُ القَولَ ذَاكْ

وَأنَا اشهدُ مَا يَجْرِي وَ لا أبدِي حِرَاكْ

وَإلى اليَومِ أرَانِي فِي شُكوكٍ وَ ارْتبَاكْ

لَسْتُ ادْرِي أرَجيمٌ في فُؤادِي أمْ مَلاكْ ؟

في المقطوعة صورة من صور الاستسلام يــقف عندها الشاعر مشدوها, وحــائرا و خاضعا للمؤثرات الخارجية والداخلية , فيقف في الأخير مولعا ومتسائلا عن نفسه يريد إدراكها، وما هي في الحقيقة إلا نــفس بشرية مــتقلبة, ومــضطربة في قصيدة (من أنت يا نفسي)، إذ يقول ([2]) : (مجزوء الرمل)

إيهٍ نَفسِي ؟ أنتِ لحْنٌ فِيّ َقد ْرَنَّ صَدَاه

وَقَــعَتْــكِ يَــدُ فَــنانٍ خَــفِيٍّ لا أرَاه

---

[1] المرجع السابق ، ص 94.

[2] المرجع نفسه،ص 19.

أنتِ بَرقٌ،أنتِ رَعدٌ ،أنتِ ليلٌ ، أنتِ فَجر

أنتِ فَيضٌ مِنْ إلَه

و ما يطالعنا به نعيمة كذلك من صوره الذاتية ميله الفطري للعزلة و الانفراد، و كان منذ حداثته يميل إلى **التوّحد** ([1])، وفي إحدى **مقطوعاته النثرية** التي تصور ذلك يقول([2]):

لا عَينٌ تستأنسُ بِمشْهدٍ وَ تَنفرُ مِنْ مَشهدٍ

لا أذُنٌ تَطّربُ بِصوْتٍ وَ تتَخَدْشُ بِصوتٍ

لا لِسانٌ يُقبلُ على الشَّهدِ وَ يُديرُ عَن العَلَقمِ

لا فوْقَ وَ لا تَحتَ

لا قبلٌ و لا بَعدُ

لا «أنا» وَ لا «غَيرَ أنا»

لا أنْدادَ وَ لا أضْدادَ

بَلْ هُناكَ وِحدةٌ سريَّةٌ ، قُدُسيَّةٌ، سَرْمَديَّةٌ

لا تُدركُ وَ لا تُوصفُ

تَتلاشَى فَيها البِداياتُ وَ النِّهَاياتُ

وهي معالــم شاخصة من نفسية نعيمة الــذي يقرّ مــرارا أنّ الوسيلة الفنية للشاعر هي التعبير عن نفسه، ونقل تجربته و تجسيمها، و تصوير قطاع هام من عالمه الداخلي فالشعر « الحق يعرض التجربة بكل إبعادها في عالم النفس, ولكنه لا يحكي عنها, ولا يذكر نتائجها, فلو بقيت شهرا بل عاما أقول للناس: «يا ناس إني بكيت» لما بكى معي أحد غير أني لو أدخلتهم قلبي، و قد خيم الحزن فيه، و فتحت أمامهم أبواب نفسي لتبللت مع عيني عيون » ([3]), ويقول نعــيمة في موقف آخر« إذن مهمة الأدب

---

[1] ينظر: ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ، دار صادر ، دار بيروت ،سنة 1964 م ،لبنان ,ص 14.

[2] ميخائيل نعيمة : نجوى الغروب (ديوان) , دار نوفل ط3 ،بيروت, 2000م، لبنان ,ص 138.

[3] أنس داود : التجديد في شعر المهجر,ص 101.

هي التعبير عن الإنسان, وكل حاجاته, وحالاته تعبيرا جميلا، هادفا من شأنه أن يساعد الإنسان على تفهم نفسه, و تفهم الغاية من وجوده »([1]).

من أهم مظاهر (الأنـــا الصوفية)عند نعيمة قصيدة (أوراق الخريف)، والتي يقول فيها([2]) : (مجزوء الرجز)

تَناثَرِي تَــناثَــرِي # يَا بَــهْجَةَ النَّظَرِ

يَا مَرْقصَ الشَّمسِ وَيَا # أُرجُــوحَةَ القَــمَرِ

يَا رَمْزَ فِــكرٍ حَائِرٍ # وَرَسمَ رُوحٍ ثَــائِرٍ

يَا ذِكرَى مَجْـــدٍ غابِرٍ # قَــدْ عَافَكِ الشَّجَرْ

تَعَانـــقِي وَعَـــانِـــقي # أَشْـــباحَ مَا مَضَى

وَ زَوِّدِي أَنْـــظَـــارِكِ # مِنْ طَلْـــعَةِ الفَــضَا

إنَّ هذه الأبيات ليست إحساسا شاعريا عاديا بأوراق الخريف التي تتناثر على الأرض و هي جميلة صفراء، وهي لا تثير في الشاعر القلق, أو الشعور بالغناء ،إن المنظر الذي يصوره لنا الشاعر يعبر عن عدم اعتقاده بوجود الحــياة و الموت، أي يُعــبر عن إيمانه الراسخ بأنّ الحياة و الموت واحد، و بأنّ الموت مرحلة سرمدية للإنسان وفيها تجدد دائم.([3])

وبالانتقال إلى فيلسوف الـــرابطة القلمية **إيليا أبي ماضي**(1889–1957م), وهو من بين أبرز شعراء الرابطة القلمية الأربعة والمتفرغين للشعر ، شارك في الرابطة القلمية بخمس قصائد متوسطة الحجم ، و متنوعة الموضوعات ([4]).

وإذا انطلـــقنا برفقة هذا الشاعر لنفحص ذاتيته , فلا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نغفل عن مطولته«الطلاسم», وهي تنطوي على جملة من التساؤلات حول ماهية

---

[1] أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهجرية، ص 69.

[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 45-46.

[3] ينظر :المرجع السابق،ص 70.

[4] ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية ،ص 211.

الكون, و كنه الحــياة , و طبائع الإنسان , والمصير, والوجود, والعَدمْ ([1]) , إذ يقول منها([2]): (مجزوء الرمل)

جِئْتُ لا اعْلَمُ مِنْ أينَ وَ لكِنِّي أتيتُ

وَ لقدْ أبصَرتُ قُدامِي طَريقًا فَمَشيتُ

أجديدٌ أمْ قَديمٌ أنا فِي هذا الوُجودِ ؟

هَلْ أنا حُرٌّ طليقٌ أمْ أسيرٌ فِي قُيودٍ ؟

هَلْ أنا قائدُ نَفْسِي فِي حَياتِي أمْ مَقُودٌ ؟

أتَمــنَّى أننـــِّي أدْرِي ولَــكنْ

لَسْتُ اَدْرِي.........

و تمضي المطولة على هذا الغِرار في مقاطع متوالية دائبة على طرح الأسئلة المحيرة و لكن ما من جواب نافع مفيد، فيرتد الشاعر إلى حيث بدأ, و يصطدم بالجواب «لست أدري»([3]), ويطرح أبو ماضي نفس التساؤل موجها بالتحديد إلى ضمير «الأنا» في قصيدة « من أنا» ,إذ يقول([4]): (المتقارب)

أنَا مَنْ أنا يَا تُرَى فِي الوُجودِ # وَ مَاهُوَ شَأنِي وَ مَامَوْضِعِي

أنا قَطرةٌ لَمعتْ فِي الضُّحَى # قَليْلاً عَلى ضِفَّةِ المَشْرَعِ

أنا نَــغْمةٌ وَقَّــعَتْهَا الحَياةُ # لِمَنْ قَدْ يَعِي وَ لِمنْ لا يَعِي

ليقول في الأخير: أنَا مَوجةٌ دَفَعتْها الحَياةُ # إلى أوْسَعَ فَــإلى أوسَـــع

أنَا اَنتُمْ إنْ ضَحِكتُم لَأمرٍ # ضَحِكتُ وَ أدمُــعُكمْ اَدْمُعِي

أنَا وَاحدٌ مِنكمْ يَا نُجومَ # بِلادِي مَتَى تَسْطعُوا أسْطعْ

إذَا لَمْ أكُنْ مَعَكمْ فِي غَدٍ # فإنَّني سَأمــضِي وَاَنتمْ مَعِي

---

[1] ينظر : عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور ، دار طلاس , ط1 ,دمشق 1988م, سوريا، ص 234.

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، تق ، جبران خليل جبران , دار العودة , بيروت , 2004 م ،لبنان ، ص 156.

[3] ينظر : المرجع السابق ، ص 234-235.

[4] المرجع نفسه ،ص 399-400.

فضمير التكلم في بدايات الأبيات يوحي بمصدر الحيرة المنبعث من ضمير الشاعر لـــيقرن نفسه, و يبـــحث عنها في الماء, وفي النـــغمات, وفي الأشـــخاص, وحتى في عواطف الآخرين لـــيعود إليهم, ويمضي معهم من دون أن يتميز عنهم إلا بـــالحيـــرة والتـــساؤل, و كان الشاعر قـــد عاد من انفصام في ذاته إلى التحام مع غـــيره يـــحمل في ذاته حيرته, واعتداده بنفسه، وكأنه يـــستحضر الـــذات العـــربية في فخرها بنفسها بقصيدة «أنا» ، فيقول ([1]): (الكامل)

حُرٌّ و مَذهَبُ كُلُّ حُرٍّ مَذْهَبِي # مَا كنتُ بِالغَاوِي وَ لا مُتعَصِّبِ

يَأبَى فُؤادِي أنْ يَمِيلَ إلى الأذى # حُبُّ الأذِيةِ مِنْ طِباعِ العَقْرَبِ

إنِّي إذا نَزَلَ الـــبَلاءُ بصَاحِبِي # دَافعتُ عَنهُ بِناجِذِي وَ بَمَخْلَبِي

وَشَدَّدتُ ساعِدَه الضَّعيفَ بِساعِدِي # وَسَتَرْتُ مَنْكِبهُ العَـــرِيَّ بِمَنكِبِي

ليصل بكبرياء , في قصيدة «أنا إمام الذين هاموا» ، فيقول([2]): (مخلع البسيط)

أنَا إمَامُ الذين هَامُـــــوا # وَ أيُّ قَومٍ بِـــــلا إمَامِ

فَلَيْسَ قَبلِي وَ لَيسَ بَعْدِي # وَ لا وَرائِي وَ لا أمَامِي

و يتكلم أبو ماضي عن شخصيته الشاعرية، فيعرفها, أو يصفها بأنّها كـــالكهرباء في خفائها وظهورها، و أنها تلك التي حباها الإله القدرة على ملاحظة خفـــايا الأشياء و أنّها مثل ذلك الإنسان الذي احتار في كل شيء، بعدما قال كل شيء، و لـــم يقنع بحياته لشيء، و لم تصل معرفته إلى مرتبة اليقين ،لذا تراها معلقة الأنفاس تسأل نفسها, ولا من مجيب يجيبها، وخير ما نقدمه عن نظرته الثاقبة في ماهية الـــوجود وتشابك الحـــياة في أبيات، ليقول فيها([3]): (الخفيف)

وَ الـــذِي نـــَفـــسُهُ بِـــغَيرِ جَمالٍ # لا يَرى فِي الوُجُودِ شَيئًا جَمِيلا

اليَأسُ أشقَى مِمَنْ يَرَى العَيشَ مُرًّا # وَ يَـــظنُّ اللذَاتِ فِـــيهِ فُضُوْلا

---

[1] إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة،ص 120.
[2] المرجع نفسه ،ص 528.
[3] المرجع نفسه ,ص490.

أحْكمُ النَّــــــاسِ فِي الحَيَــاةِ أُنَاسٌ # عَلّلوُها فـــَأحْسَنُوا الــتَعلِيلا

كما آمن أبو ماضي بنقاء جوهر النفس البشرية, وأنَّ الإنسان حين يتعمق ذاته يرى فيها كل نفس إنسانية, ليقول ([1]): (الخفيف)

سَألَــتْنِي وَ قَدْ رَجَعــتُ إليْها # وَعَلى مَفْرِقِي غُبارُ السِّنينَا

أيُّ شَيءٍ وَجدْتُ فِي الأرْضِ بَعْدِي # قُلتُ : إنِّي وَجَدتُ مَاءً وَ طِينَا

كُلُّ مَنْ قَدْ لَــقيتُ مِثلكَ يَا نَفْــ # سي فِي مَا تُبدينَ أوْ تُخْفينَا

فــَانظُري مَـــــرَّة إليكِ مَــلِيًا # تُبصُرِي الأوَلينَ وَ الآخِرِينَ

ومن القطر السوري يطالعنا **نسيب عريضة**(1887–1946م)، ومن النظرة الأولى إلى مجموعة أشعاره، أو حتى من قراءة إحدى قصائده القصيرة أو الطويلة ، يمكّننا الحكم بأننا أمام روح ونفس معذبة, وحساسة، وإنسان غريب، و مُستوحد, وديوانه المسمى (الأرواح الحائرة) يعكس صورة كاملة لحياته المضطربة.([2])

نظم **عريضة** جميع أبياته وقصائده منذ البداية حتى حـــلّ به المرض سنة (1942م) وما علينا سوى أن نتخيل تلك الأمور المحزنة التي جعلته يتأوه لما لا يقل عن ثلاثين عاما حتى يتضح لدينا أن حياته أصبحت كئيبة, فظل ينتظر اليوم الذي ترتفع فيه روحه لبارئها الأعلى ، ثم حاول مرارا أنْ يعترف بهذه الروح الحائرة المتشائمة محاولا أن يُوصل إلى الغير هــذه العواطف الشخصية المليئة بالشــك, والحيــرة ([3]) و هو بهذا اليأس والانهيار والاكتئاب يريدنا أن نعرف ما الذي يوحي له بالشعر, وما الذي جعله ينظر إلى الحياة, وكأنّها شيء مفروض ، فيقول([4]): (مخلع البسيط)

شَرِبتُ كاَسِي أَمَامَ نَفسِي # وَ قُلتُ: يا نَفسُ مَا المَرَامْ؟

حَياةُ شَــكٍّ وَموتُ شَكٍّ # فَــلنَغْمرِ الشَــكَّ بالمُدَامْ

آمَالنَا شَعْشعَتْ فَغابَتْ # كــالآلَ أبْقَى لَــنا الأوَامْ

---

[1] المرجع السابق : ، ص 611.

[2] ينظر : نادرة جميل السراج ، نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفي , دار المعارف , القاهرة , 1970م، مصر ,ص 41.

[3] ينظر : المرجع نفسه،ص42-43.

[4] نسيب عريضة: الأرواح الحائرة (ديوان) مطبعة جريدة الأخلاق , 1946 م، , نيويورك , ص 83.

لا بَأسَ لـــيسَ الحَياةُ إلا # مَرحَلَةٌ بدؤُهَا خِتَـــــامْ

و يزداد شاعرنا يأسًا وقنوطا في الحياة طالبا من غيره المعونة والنجاة من مرارتها ليقول في مقطوعة «أنا في الحضيض» ([1]):   (الكامل)

أنَا فِي الحَضيضِ

وَ أنَا مَريضٌ

أفَلا يَدٌ تَمتدُ نَحْوي بِالدَّوا

وَ تَبُثُّ فِي جِسْمِي مَلامِسَها القِوَى

أفَلا فُؤادٌ

بَينَ العِبادِ

يَدري بِأوْجَاعي ،فَيعْطِفُ مُنْعِمَا

وَ يَصبُّ فَوقَ جِراحِ قَلْبِي البَلْسَمَا

أنه رغم ذلك يسعى إلى أن يجد لهذه النفس علاجا بذاته باحثا عن شمعة أو شعلة أمل تخرجه من دائرة العزلة و الغربة , فيقول ([2]):   (المتقارب)

أَنَفْسِي أَلَمْ تُبصِري فِي الحَيَاةِ # سِوَى اللّيل وَ اليأسَ وَ المُنكرَاتِ ؟

فَـــهَلا نَظَرتِ إلى المُفْرحاتِ # وَ طارَتْ إلى الرَّوضِ وَ الفَانِياتِ

و إذا كان بعض القلقين من شعراء المهجر هربوا إلى حضن المرأة، ليتطهروا من الهم و الحزن, فإن عريضة هرب إلى ذاته يستلهمها, ويبحر في أعماق المغزى من وجود الإنسان في داخلها، فيقول ([3]):   (مجزوء الكامل)

نَفسِي عَلى بَحرِ الأَسَى # يَنتَابُـــها جَزرٌ وَمَـــدُ

فَالـــــقلبُ   يَدفَعُها إلى # حَيثُ الهَلاكُ لَهَا مُعَدُّ

فَتطيعُ ذاهِـــلَةً وَ حَادِي # عيسُهَا لليَـــأسِ يَحْدُو

وَالعَـــقلُ يـــَقــْذفُـــهَا إلى # شَـــطِّ السُّلوِ وَلا تَـــوَدُّ

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 72

[2] المرجع نفسه ،ص 54.

[3] المرجع نفسه ,ص117

ونسيب عريضة يحس بأنّ مجاله التأملي هو ذلك العالم المتشعب المتضارب الذي يضمه بين جوانحه، وأنَّ رسالته الشعرية هي متابعة ذلك العالم، و أنّ عالم النفس الداخلي بثرائه وعمقه هو الأجدر بالرصد والمتابعة، فنجده قد أعجب بقصيدة للشاعر الروسي "**تيوتشف**"، فترجمها عريضة إلى العربية، وتكاد تكون هذه القصيدة شعارا نفسيا لعريضة, إذ يقول ([1]): (البسيط)

عِشْ دَاخلَ النَّفسِ وَ ألزِمْهَا كَصَوْمَعةٍ # وَأتقِنْ حَياتكَ فِيهَا شَانَ مَنْ نَجَبَا

فــَفِي فُـــــؤادِكَ كَــونٌ لَسْتَ تَعْرِفُهُ # يَـــــهُونُ إدْراكُهُ لَوْ كُنتَ مُطلِبَا

كما تبدو لشاعرنا ملامح الصوفية في الإشراق بغية الوصول إلى الكمال في قصيدة (على طريق آرم)؛ وارم الأسطورية هي مدينة ضاعت في الصحراء، ولم يستطع أحد الوصول إليها، وقد بناها (شداد بن عاد) من حجارة الذهب لكن (آرم) في ملحمة الشاعر هي «الروح» التي يـــسير في طلبها لمراحل، ولكنه لا يصل إليها، فـــــيقول في بعض منها ([2]): (مخلع البسيط)

أَحِـــنُّ شَوقًا إلى دِيَـــارِ # رَأيتُ فِيهَا سَنَى الجَمَالْ

أَهْبِطتُ مِنها إلى قَـــرَارِ # أمسَتْ بِهِ الرُّوحُ فِي اعْتِقَالِ

أَهِـــيمُ فِي اللَّيلِ مِثلَ أعْمَى # جَـــاعَ وَ لا يُحسِنُ السُّؤالْ

يَـــهُزُّنِي فِي الدُّجَى حَنِينٌ # إلى الَّذِي مَرَّ مِنْ وِصَالْ

أمَّا شاعر الدموع والأحزان **رشيد أيوب**(1871–1941م) صاحب الدواوين الشعرية الباكية (أغاني الدرويش، الأيوبيات، هي الدنيا) ، فيعدّ من أبرز الشعراء المهجريين إذا عد أدباء المهجر. طارت شهرته في الولايات المتحدة عند أعضاء الرابطة القلمية, وقد كتب ميخائيل نعيمة مقدمة ديوانه «أغاني درويش»، و زين جبران رسومه، إذ يرى الدارسون أنّ في شعر رشيد أيوب طابع الحيرة والألم الملازم, ولعل سبب ذلك أنه انتقل فجأة من هدوء القرية الشامل إلى ضجيج أوروبا وأمريكا, فأصيب بالانبهار

[1] ينظر:أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ،ص 187.وينظر ،نسيب عريضة ،الأرواح الحائرة ،ص24 ،25

[2] نسيب عريضة: الأرواح الحائرة (ديوان) ،ص 179-180.

والدهشة، وأصبح الشاعر موزعا بين الحنين إلى الماضي اللبناني ، وبين التطلع إلى المستقبل الأمريكي , فاستغرقت الـــنفوس في الأشجان وانـــطوت على حساسية شديدة تجاه كل ما يُذكر بلبنان, إذ يقول ([1]) : (السريع)

يَا ثَلجُ قَدْ هَيّجْتَ أَشْجَانِي # أ ذكَـــرْتَنِي أَهْــلي بِلبنانَ

بِاللِه قُــلْ عَنِّي لِجُيْرَانِي # مَازالَ يَرْعَى حُرُمَةَ العَهْدِ

رشيد أيوب شاعر مـــوزع بين آماله الضائعة, و آلامه الجاثمة، هو بَرِمٌ بالفقر, كافر هارب من واقع الحياة المفعم بالمادة و المساحيق, فظل يدور في دائرة العمر يبحث عن الفرج, ليقول ([2]) (الوافر)

قَضَيَتُ العُمرَ أَبْحثُ عَنْ أُمورٍ # وَ قِسْتُ غَدْي عَلى مِقياسِ أَمْسِي

فَلَمْ أَرَ غَيرَ نَفْسِي مِنْ صَدِيقٍ # وَ لَـــــمْ أَرَ مِنْ عَدُوٍّ غَيرَ نَفسِي

يضاف إلى كل ما تقدم، أنّ له نفسا شاعرة بالفطرة ، لا ترى الحياة إلا بمنظار الشعر و الشعر عند الغرب من الذين لا يعرفون لغة الشاعر بضاعة خاسرة ، فلا عجب أن تطول حسرة الشاعر, و يتمزق قلبه الحساس الذي لا يستطيع أن يواجه الحياة بصلابة([3]), إلا بدموع العين و حرقة والنيران. وفي التعبير عن هذا الموقف من الحياة يقول ([4]): (المتقارب)

دُموعٌ بِعيْنِي لَـــم تَجْمدِ # وَ نَـــارٌ بِقَلبي لَـــمْ تَخمدِ

فَيادَمعُ هَلْ أنتَ مِنْ لُــــجَّةٍ # وَيـــا نَارُ هَلْ أنتِ مِنْ مَـــوْقِدِ

أصَلِي لِموْسَى وَ اعْبدُ عِيسَى # وَ أتْــلُو السَّـــلامَ عَلى أحمّد

إذا مَا تَمَشَّى بِفِكري القَريضُ # قَرضْتُ وَ صَدْري عَليهِ يَدِيْ

اَقلبُ طَرفِيَّ بِرحْبِ الفَضَاءِ # وَ أَمْضِي حَزِينًا إلى مَرْقَـــدِي

---

[1] ينظر: عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور ,ص 240.

[2] رشيد أيوب : الأيوبيات , دار صادر ,ط2 , بيروت ,1959 م ،ص 04.

[3] ينظر ، محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 645.

[4] المرجع السابق , ص14.

لقد بلغ الشاعر منتهى المرارة النفسية << فهو يشعر بأنّه مهزوم على الدوام، و أنا الحياة قد لفظته، فهو يَحسُّ بأنه فقد لذة الحياة , ومرح الشباب, والأمل نفسه إلا بقايا من الأماني الحائرة >>([1]), فظل الشاعر يتأسف على شبابه, و زمانه الضائع قبل المشيب, إذ يقول ([2]): (السريع)

فِي ذِمــَّةِ اللِه زَمَانَ الصِّبَـــــا # و عَيْشِي الذَاهبُ قَبلَ المَــشِيبْ

كَمْ كُنتُ أَشْدُو إنْ دَعانِي الهَوَى # كَمَا شَدا العُصفُورُ فَوقَ القَضيْبْ

أَمسَيتُ وَ أَشــْواقِي إلى ذَاهبٍ # وَ العَينُ تَرعَى النَّجمَ حَتّى يَغِيبْ

والنَّفسُ مَنْ ذِكرَى زَمانٍ مَضَى # كَــمْ زَفْرةٍ مِنهَا تــَفوقُ اللَّـــهَبْ

ويلجأ رشيد للتنفيس عن كربه إلى عالم الأحلام ينسي فيه نفسه, وحياته, وحياة الناس جميعا لأنّ الخيال ينسج له عالما حافلا بالفتنة والجمال، فيقول بقصيدة «قصري» من ديوانه أغاني الدرويش ([3]): (السريع)

مَا لــذَّةُ الحياة تَرْعَى النَّجومَ # بينَ أسَى الشَّاكِي وَ رَشْفِ المُدَامْ

إذْ تَطردُ الأحْلامَ جيَشَ الهُمُوم # إذْ تَــنَجَلي الآمَالُ تَحتَ الظَّلامْ

دُبِّي..رَعَاكِ اللّهُ بِنتَ الكُرومِ # وَ غَلْغِلي فِي الــقَلبَ حَتَّى يَنامْ

عَلَى بِسَاطِ مُدَّ فَوقَ الغُيــومِ # حَاكَتْهُ أَيدَي النَّفسِ مِنْ وَجَــدْهَا

إنَّ شخصية رشيد أيوب تظل شـــخصية أقل حماسة و شجاعة للبوح بكل ما تنتابها من تفاصيل وأخاديد لأن همومه – كما يراه نعيمة – في الغالب هموم رجل في عنقه زوجة و ثـــلاث بنين، وهو يـــريد أن يَكفل لهم أحسن أسباب العيش, فلا يـــستطيع رغم أنَّ مساهماته و آثاره الشعرية الكثيرة ضمن آثار جماعة الرابطة القلمية تعد الأوسع بين أعضائها، إذ تبلغ عدد أبيات المشاركة(261) بيتا([4]).

[1] محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الأدب المهجري ،ص 646.

[2] ارشيد أيوب:الأيوبيات , ص 33.

[3] رشيد أيوب : أغاني الدرويش (ديوان) ، دار صادر،دار بيروت ,دط ، بيروت ,1959م، , لبنان , ص 34.

[4] ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية , ص 247.

أمَّا **أمين الريحاني**(1876–1940م)، وهو صاحب (الريحانيات), وديوان(هتاف الأودية) , فيعدُّ من أشهر أدباء الرابطة القلمية الذين كتبوا الشعر المنثور, وكتاباته رشيقة العبارة متينة التركيب, يُطرب بـــأسلوبه كما يُسكر بآرائـــه الفلـــسفية، و هو من الشعراء القوميين الفخورين بالقومية العربية و بالذات العربية الأصيلة ، فقد استمد منه الشعراء المهجرين غـــذاء للـــعقل والعاطفة معا، و كـــان يمدُّهم بنبرة الحماسة والخـــطابة في الشعر.([1])

امتاز شعر الريحاني بتفننه في الـــبحث عن أمراض الشـــرق, و سر تـــأخره الأدبي و الاجتماعي، و في فلسفة الحياة، و أسرار الوجود ، بخيال يَسبح في عالم الخيالات الراقية، و نجده في ديوانه (هتاف الأودية) شاعرا مُعتدا بنفسه، فخورا بأصله, وبذاتيته العربية الأصيلة التي تنم عن أنفة و تحدي في وجه الغرب المتعجرف المجتث من أصوله المتبرئ من موروثه, ففي قصيدة (أنا الشرق) يتكلم عن هذا الشرق مادحا بعض ما فيه, ومتأففا من بعضه الآخر ([2]), فيقول([3]).

أنا الشَّرقُ

أنَا حَجرُ الزاوِيةِ لَأولِ هَيكلٍ فِي هَيَاكلِ اللهِ

وَ لأولِ عَرشٍ مِنْ عُروشِ الإنْسانِ

أنَا الشّرقُ

قَدْ جِئتكَ يَا فَتَى الغَربِ رَفيقًا

فِي جُيوبِي وَ فِي يَدِي أَشيَاءٌ مِنْ حُقولِ النَّفسِ وَ مِنْ جِبالَهَا

وَ استِياءِ مِنْ أغوارِ الحَيَاةِ

ومن شعراء مجموعة الرابطة القلمية الشاعر العاصي ــ نسبة إلى نهر العاصي بـــ"حمص" ــ **ندرة حداد**(1880–1950م), فقد وصفه ميخائيل نعيمة بأنّه طيب القلب وطـــاهر السريرة، وفيٌّ لأصحابه مستقيم في معاملاته، ورقـــيق العـــاطفة والناظر

---

[1] ينظر :أنس داود ، التجديد في شعر المهجر, ص 339.
[2] ينظر :رياض العوايدة ، أمين الريحاني , مكتبة ألفا ، ط2 ,دمشق , 2000 م ،سوريا ,ص 84.
[3] أمين الريحاني : هتاف الأودية , دار الجيل , ط6 ، بيروت , 1989م ، لبنان ,ص 152.

إليه قد يحسبه تاجرا يصعب أن يرى فيه ذلك الشاعر المرهف ([1]). وفي شعر نـــدرة كثير من مراسيم التــقليد، و فيه شعر المناسبات في المدح , والتهاني والتكريم, وفيه التقرير المباشر عن أفكار ومشاعر محددة , إذ تتضح فيه نــزعة إنسانية، و ثـــراء في الأغراض, والــصور, والأخيلة, وهي سمات بادية في ديوانه «أوراق الخريف» الذي نشره عبد المسيح حداد بعد و فاته .

يتناثر في شعر ندرة الإحساس بالناس والتعاطف معهم، والدعوة إلى المحبة والعطاء و الإيحاء والنصح, فبرغم تجاربه الحياتية القــصيرة إلا أنّنا نجد في نفســـه، وذاته من خلال شعره حبّه لإسداء النصيحة لغيره قصد الإصلاح, فيضع نفسه موضع المحنك المجرب، والناصح الموثوق بنفسه، فيقول ([2]): (مخلع البسيط)

كَمْ مِنْ غَنِّي إذا فَقِيراً # مِنْ كَثْرةِ النَّذلِ وَ الخُمُولِ

أورَثَهُ الوَالدانِ مـــالا # فَظَنَّ مَا حَازَ لَنْ يَزُولَ

بَدّدَ أمْوالهُ جـــُزَافا # فِي مَجْلسِ العِيدِ وَ الكُحُولِ

ومع مشهد طبيعي خلابٍ يـــراه ماثلا أمام عينيه, فيسقط تلك التأملات عليه من مثل قوله ([3]): (مجزوء المتقارب)

وَما شَاقَنِي فِي الحـــياةِ # سِوَى مَنْظرُ الجَدْولِ

لَعيشٌ بِـــــقَلبِ الــفَلاةِ # سَـــعيدًا بِلا منْزلِ

جَرَى بَينَ شَدْوٍ وَ نَدْبٍ # إلى حَيثُ لا يَـــفْهَمُ

كَذا نَحنُ نَمْضِي كَركبٍ # إلى أينَ ؟ لا أعْلَـــمُ

و بنفس طيِّبة مع جهله بطبيعة هذه النفس يتجه إليها مُحاولا فهمها في قصيدة (النفس) إذ يقول([4]): (الرمل)

هِيَ سِرٌّ غامِضٌ أو مُبْتَدأٌ # جـــَهلَ الإنسانُ مِنهُ خَبَرهْ

---

[1] ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية, ص 252.

[2] ينظر: انس داود ، التجديد في شعر المهجر, ص 149-152.

[3] ينظر :خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون, مج 2 ,ص 677.

[4] ينظر: المرجع نفسه ،ص 683.

ظَنّها بَعضُهمْ مَــعْرفةً # أَخْطَئُوا لَمْ تَكُ إلا نَكِرَةْ

لَيسَ يَدْري غَيرَ مَنْ أَبدَعَها # مَا مَصيرُ النَّفس ِ بَعدَ المَقْبرَةَ

إنَّ نَفسًا حَاربتْ أهــَواءهَا # هِيَ نَفسٌ خُــــلِقَتْ مُنتَصِرة

«و بذلك بدأ ندرة يشعر بأنه أصبح على الطريق المؤدية إلى ضالة نفسه، و بدأت نفسه تؤانسه، و تُكبر أمله بالنجاح, وبشعوره أنـــه واجد نفسه بنفسه, وأنه عندئذ ســيرتاح إلى ما وجده, إلى ما خلق من أجله, وسيشرع في تأدية رسالته العُلوية»([1]).

ب ــ تشكيل الأنا في المهجر الجنوبي(العصبة الأندلسية) :

لــقد أشــرنا فــيما ســبق إلى الظــروف التي أدت إلى تــأسيس الرابطة الأندلسية أو العصبة الأندلسية بالبرازيل بمدينة (سان باولو), ويبدو أنَّ البرازيل تعدّ على رأس المهاجر الأمريكية التي اجتذبت إليها أكبر قدر من المهاجرين العرب، وهي الدولة الوحيدة التي تنطق بالبرتغالية في أمريكا, ولا شك أن أي هجرة تنطوي على عاملي الطرد و الجذب، فالطرد كانت له عوامل سياسية, واجتماعية, وأمنية في بلاد الشام أمّــا الجذب كــان في البرازيل, ومن عوامله العلاقة الجيدة التي كانت تربط بين إمبراطور البرازيل "**دون بِدْرُو الثاني**" والشام، فقد قصد الأماكن المقدسة في فلسطين ومكث في لبنان إلى جانب قوافل السِّياح و الحجاج المسيحيين التي كانت تزور الشام كل عام مما تردد في الأذهان فكرة الهجرة عند الشاميين([2]), وحين ذاع صيت الرابطة الــقلمية في نيويورك, وانتشر إلى أمريكا اللاتينية عزم فريق من الأدباء والــشعراء العرب في البرازيل على تأسيس العصبة الأندلسية سنة 1932م وعلى يد ميشال المعلوف, وهو خال الشاعرين و الأديبين فوزي و شفيق المعلوف .

يمتاز شعر **ميشال المعلوف**(1889–1942م) عند قارئيه بــالطابع الوجداني الرقيق وهو مشبع بالنزعة الروحانية الشفافــة، وسماحته, وخلقه الــرفيع, وأدبــه الساعي

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي :قصة الأدب المهجري ، ص 695.

[2] ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ,منشورات اتحاد الكتاب العرب مطبعة الإنشاء ،دمشق ,1972م ، سوريا ,ص 11-17.

إلى إسعاد الآخرين, كما ظهرت في قصائده حالة الاغتراب الروحي الذي عاشه, وقد يكون ذلك بسبب إحساسه بمرضه وضعف قلبه, إذ يقول ([1]): (مجزوء المتقارب)

حَنينٌ و شَوقٌ وَ حُبٌّ دَفـــــــينْ

نُكابِدهُ كَبـــداً مـــِــنْ تُـــــــــرابْ

فإنْ يَكُ فِي الأرضِ مَآءٌ وَ طِينْ

يَحُـــــولُ وَ يَفصلُ مَـــا بَينَــــا

فَيَـــاربِّ عَجِـــْـــل بيومِ الذَّهَـــابْ

وهو في زحمة المرض و انتظار القدر المحتوم, يعود بالحنين إلى الجذور, و ذكريات الصبا , وأرض لبنان الطيبة، يستجمع بها ذكراه, ليجد في الذكرى بصيص الأمل, إذ يقول ([2]): (الكامل)

أوّاهُ مِنْ ذِكرَى الأحِبّةِ وَ الحِمَى # وَمَنَازِلِ الآبـــاءِ وَ الأجْـــدَادِ

مَـــا كُنتُ أحْسبُ أنَّ بُعدِي عَنْهمُ # بُـــعْدٌ بـــلا أمَـــلٍ وَ لا مِيعَادِ

والغريب أنَّ الـــدارسين لشعره لم يعثروا على ديوان مطبوع لهذا الشـــاعر المغترب و كل قصائده مبعثرة في كتب كثيرة أشهرها كتاب (في هيكل الذكرى) الذي أصدرته العصبة الأندلسية في البرازيل عام (1943م).

إنّ آخـــر ما نظمه الشاعر أبيات شعرية مأسوية تنذر بقرب موته, يقول فيها متحسرا ([3]): (مجزوء الوافر)

جَنيتُ عَليكَ يا قَلبِي # وَ لَمْ تَشفعْ بِكَ الشَّكوَى

وَكمْ قاسَيتَ فِي جَنبِي # وَ كَمْ حَاقتْ بِكَ البَلوَى

بَلى قَدْ جَرَتْ يَا قَلبِي # عَليكَ فَــلَمْ تَعدْ تَقوَى

---

[1] ينظر:خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون مج2 ، ص 418-419.

[2] ينظر:عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور , ص 239.

[3]ينظر: المرجع السابق , مج1، ص430-431

و هي آخر السُّطور الشعرية التي أودعها الشاعر قلوب قرائه، مما يفضي إلى رهافة حسه, و يبقى هذا القليل من شعره يصطحبه إلى مقصورة الخلود.

أمّا **شفيق المعلوف** (1905–1976م) فقد ساهـــم في تأسيس العـــصبة الأنـــدلسية مع أعضائها, و كان من الشعراء الذين لم تساهم الغربة في تثقيف شاعريتهم, لأنه وصل إلى البرازيل شاعرا, وكان ميسور الحال، ولد و في فمه ملعقة من ذهب ــ كما يعلق عليه جورج صيدح ــ ([1]), و من صوره النفسية قـــبل رحيله إلى البرازيل قصيدة (في ذمة الزمان) من ديوانه (أحلام) نضمها الشاعر يوم رحيله, فيعكس فيها حالة نفس حزينة مفعمة بمشاعر الأسى، و الرغبة في المغامرة على أرض العالم الجديد, إذ يقول ([2]): (الخفيف)

وَدِّعِي وَاديًا لَـــنَا وَ شَبَابًا # إنَّ فِي ذِمَّة الزَمانِ الإيَابَا

وَ انفُضِ عَن جَناحِكِ اللّهو يَا # نفسُ وَ قُومِي نُغَامِرِ الأتْعَابَا

وَطَنٌ مَوطِئُ الغَرِيبِ وَلا أمـــ # لكُ مِنهُ حَتَّى الحَصَى وَالتُّرَابَا

أنَا لَوْ لَمْ يَـــغشَ عَينِي يَأسِي # لَمْ أفضَل عَلى الشُّروقِ الغَيَابَا

هذا الشاعر المترف الذي لانت له الحياة تيقن أنّ المال غرض في هذه الدنيا، و لهذا استقر في نفسه أنّ السعادة المطلقة سراب, بل إنّ عالم الأدب و الفن, وما ينطوي عليه من متاع هو الذي استهواه, إذ يقول في (القصيدة الخرساء)([3]): (الطويل)

وَمَا أنا فِي شِعرِي سَوَى قَلبٌ مُؤمِنٌ # أطَلَ عَلى الَأحبَّاءِ مِنْ جَفنِ مُلحِدِ

سَلَكتُ سَـــبيلا قَـــدْ أكـــونُ ضَلَلتُهُ # وَ ربُّهُ غَـــاوٍ بِالغوَايةِ يَـــهْتَدِي

وَحَجَّبتُ عَنْ أصلِ الحَياةِ دُموعَهُمْ # وَ دُرتُ عَليهمْ بِالرحِيقِ المُبَرَّدِ

َأقـــُولُ لنَفسِي إنْ تَنهْدتْ فَـــازْفُرِي # رُوَيْداً عَلى جَمْرِ العَذابِ المُرَمّدِ

و شاعرنا من الذين لهم رؤية خاصة للحياة و الـــموت، فهو ممن لا يهمهم الخـــلود في الحياة لا لأنه يعاني ويلاتها, و لكن لقناعته بأن الخلود فان إلى الموت, فرفضه

---

[1] ينظر:خالد محي الدين البرادعي , المهاجرة والمهاجرون , مج 1 ,ص 337-338

[2] ينظر:عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ,ص 62.

[3] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ،ص 700.

الحياة لم يكن له باعث لــدى الشاعر إلا أنّ الموت يترصده ، فكلّ ما يصبه الشاعر من نقمة على الوجود إنّما هو في حقيقة الأمر نقمة على الموت, وفي ملحمة (الأحلام) يورد هذا المعنى عندما يتمنى الموت مكفنا بأنوار القمر, إذ يقول ([1]): (المتقارب)

ألا لَــيتَ أنــوَارَهُ كــَفنَتْ # بَقايَاي مِنْ شَبَحِي العَابِرْ

لَأدفِنَ بَينَ زُهورِ الرِّياضِ # عَلى شَــفَةِ النَّهرِ الزَاخِرْ

يُــجَدِّدُ رَبِّي فِي كُلِّ عام # نَضَارَةَ مَدفَــنِي الزَّاهِرْ

و في حادثة طريفة بين أمين الريحاني(الرابطة القلمية), والشاعر شفيق المعلوف كتب أمين الريحاني إليه لائما عليه كبرياءه في عبارة يقول فيها « أشهد أنك شاعر, ولكنك في الأحلام بعيد عن كنْهِ الحياة, والمقاصد الكبرى فيها، إنّ الشاعر هو من صميم الناس, وليس من ظن نفسه فوق الناس بقريب لأصغر الشعراء» ,فردّ عليه شفيق بروح الاعتداد صادرا في رده عن مفهومه الخاص للفن « إنّ لي رأيا آخر في الشعر إذ ليس الشاعر عندي من الجيل الواحد، حتى إذا تبدلت الأوضاع و اختلفت الأحوال تناسته من بعده الأجيال, و أنا من هواة الشعر الخالد الذي لا يرتبط بالأزمنة»([2]).

ويأتي صاحب قصيدة «على بساط الريح» ليضيف إلى الشعر العربي الحديث إنتاجا جديدا, وإلى عائلة آل المعلوف شاعرا آخر نوَّه به الكثير من المستشرقين وعدّوه من الأدباء العرب البارزين وهو **فوزي المعلوف**(1899–1930م).

ارتبط فوزي ارتباطا عميقا بتراثه الشرقي، و كانت اللغة العربية عنده ــ بعد أن أتقن البرتغالية و الاسبانية ــ لغة الضاد المعززة في المهجر فسماها «أم اللغات» ويوصف فوزي المعلوف عن دارسيه بأنّه شاعر التشاؤم و الألم, و تعود أسباب تشاؤمه إلى ظروف الهجرة التي ميزت عائلته مما أدى بهم إلى عدم الاستقرار بوطن بين لبنان و سوريا و البرازيل ، ثــم التخلف و الــجهل في مجتمع عمل الشاعــر على إصلاحه دون جدوى، أضف إلى ذلك تشاؤمٌ هــو أصل في طفولته, ورؤية

---

[1]ينظر: انس داود ، التجديد في شعر المهجر, ص 435.

[2] عمر الدقاق : عنادل مهاجرة ,ص 65.

الموت في الحـــياة و تلمس التعاسة الروحية عند الناس، إذ نتج من صدمات الواقع له انسحابـــه من الحياة لـــيستعيد ذاته، ومن المـــرجح أنّ العامـــل الأساسي الذي حداه إلى الـــيأس هو مرضه, وشعوره المبكر بحضور الموت بالإضافة إلى مثاليته المفرطة ([1])، فيغدو فوزي المعلوف (*)من أبرز الشعراء الحائرين, ومن الذين تساءلوا دوما عن سرِّ وماهية الوجود والممات, وحقيقة البعث, وهو من أشباه أبي ماضي في الحيرة, ففي قصيدة لغز الوجود يقول([2]): (الخفيف)

كَيفَ جِئنَا الدُّنيا ؟ وَ مِنْ أَينَ جِئنَا؟

وَ إلى أيِّ عَالمٍ سَوفَ نُفضِي؟

هَلْ حَيينَا قَبلَ الوُجودِ ؟ وَ هَلْ نُبعَثُ

بعَدَ الرَّدى، وَ فِي أَيِّ أرضٍ ؟

هُوَ كُنْهُ الحَياةِ ، مَازَالَ سِرًّا

و كل هذه الحياة عنده وَهْمٌ في وَهْمٍ, وآلم في آلم, فيقول([3]): (الخفيف)

كُلُّ هَذي الحَياةِ وَ هْمٌ وَ هَذا # رَسْمٌ وَهْمٍ وَما أنَـــا غَيرُ وَهمٍ

غَيرَ أنَّ الرُّسومَ تَبقَى طَويلا # وَ أنَا أمَّحِي برُوحِي وَ جِسْمِي

عاش الشاعر غربتين: غربة الهجرة, وغربة الذات إذ شـــعر بضيق في دنيا العـــذاب و الزفير كما سماها، وبانت غربة ثالثة, وهي غربة عن الله , فاستعان الشاعر بالحلم لينتصر على الألم اليومي([4]).

و في ملحمته «على بساط الريح» يرنو المعلوف بروحه نحو الحرية، حرية الروح وتداخل الجسد بالعقل, والقلب, والشعور ، إذ يقول ([5]): (الخفيف)

إنَّ جِسمِي عَبدٌ لِعقلِي َوعَقلي # عبدٌ قلبي والقَلبُ عندَ شُعُورِه

---

[1] ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري،ص 54-55.

(*) فوزي هو بكر إخوته : اسكندر و شفيق و رياض.....

[2] فوزي المعلوف : مختارات مكتبة صادر بيروت 1953م، ص 33.

[3] ينظر:ربيعة أبي فضل فوزي المعلوف (شاعر الألم والحلم)دار المشرق ط1 ,بيروت 1993م ،لبنان ،ص55

[4]ينظر: المرجع نفسه، ص 64.

[5] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري ،ص 637.

وَشُعوري عَبدُ لِحِسِّي وَ حِسِّي # هُــوَ عَبدُ الجَمالِ يَــحيَا بِنُورِه

كُلُّ مَا بِي تَحتَ العُبوديةِ العَمْــ # يــاءِ فَوقَ الوُجودِ بَينَ شُرُورِه

غَــيرَ رُوحِي فَإنَّها حُرَّةٌ تَمْــ # شِي بِرَوضِ الخُلودِ بَينَ زُهُورِه

هذا الشاعر لا يمجد انتصار القوة المادية, وإنّما يمجد قوته الروحية, وانتصارها المفعم وهولا يبغض الارتقاء, ولا يرمقه, ولكنه يهز كتفيه ازدراء, لــذا يقول بــقصــيدة «في هيكل الذكرى» ([1]): (الخفيف)

إنَنِّي شَــاعرٌ بِرُوحِي فَوقَ الــ # مَــوتِ تَمْشِي بِكُلِّ حُــبِّي وَ بُغْضِي!

إيهٍ يَا مَوتُ لَن تَمسَّ خُلُــودِي # فَاقضِي مَا قضيْتَ لستَ وَحْدكَ تَقْضِي

فَأنَا خــَالدٌ بِــشِعْرِي عَلَى رُغْــ # مِ زَمَــــانٍ عَنْ قِيمةِ الشِّعْــرِ يُقْضِي

و قبل أن يموت بقليل نظم يقول([2]): (الخفيف)

مَرْحَبًا بِالعذابِ يَلتَهِمُ العَيــ # نَ التِهامًا وَيَنْهشُ القَلبَ نَهْشَا

مُشْبَعًا نَهْمةً إلى الدَّمِ حَرَّى # نَاقِعًا غِلَّهُ إلى الدَّمعِ عَطْشَى

« وإنّ لمن الأهمية القصوى لعالم من علماء النفس درس نفسية هذا الشاعر البالغ التاسعة و العشرين من عمره، ففي روحه بساطة و تركيب بقدر ما فيها من جدّة و قدم وهو زهرة منتقاة من الطبقة النبيلة في أمته يمت بنسبة آل أسرة عريقة في القدم أنجبت الشعراء، والمؤرخين, والكتبة بكل ما في هذه الكلمات من معنى نبيل .» ([3]).

ولعَلَم آخر من شعراء المهجر الجنوبي، وهو **رشيد سليم الخوري**(1887–1984م) الذي لقب "**القروي**" نسبة إلى قرية (البربارة), التي تقع بين قضائي "البترون" و" جبيل" بلبنان ، وتطل على البحر الأبيض المتوسط .رحل رشيد إلى البرازيل مع أخيه (قيصر) واشتغل بالتجارة، ولما كثرت على الشاعر العلل بــاع كل ما يملك, وطلب العــلاج في الأرجنتين لكنه لم يفلح، ثم عاد إلى وطنه, وأقام في بلدته (البربارة) ثم وصل إلى دمشق عام(1958 م) بعد إعلان جبهة الصمود والتصدّي بين مصر

[1] فوزي المعلوف : مختارات من مناهل الأدب العربي ، ص 34.

[2]: ينظر :خالد محي الدين البرادعي , المهاجرة و المهاجرون ,مج 1 ,ص 336.

[3] المرجع نفسه ، ص 320.

وسوريا بدعوة من الرئيس "جمال عبد الناصر" , فـــتنقل في أقطار وطنـــه الذي بكاه و غناه ([1]), و يبدو أن نفس الشاعر اهتزت ساعة الرحيل يُمنّي نفسه بإدراك المعاني وراء المحيط, و بالعودة سالما غانما، إذ يقول بقصيدة «الرحيل» ([2]): (المتقارب)

نَصَحتُكِ يَا نَفــسُ لا تَطْمَعِي # وَ قُــلتُ حَذارِ فَلَمْ تَسْمَــعِي

فَإنْ كُـــــنتِ تَستَهلينَ الوَداعَ # كَمَا تــدَّعينَ إذًا وَدِّعِي

رَزَمتُ الثيابَ فــلَمْ تُجْمِحينَ # وَ فِيمَ ارْتعَاشُكِ فِي أَضْلُعِي

ألا تَسْمَعِينَ صـــياحَ الرِّفاقِ # وَ تَجديفَ حودِّينا ؟ أسْرِعِي

و كان لابد لهذه النفس المخاطبة أن تجرف السد من طريقها, و تبادر إلى تحقيق حلمها و توكيد ذاتها بالرحيل عن الأرض الأم باقتلاع جذورها من ترابها، وهذا الموقف لم يكن سهلا تحمله على نفس الشاعر لأنّه مقبل على مغامرة مجهولة لا تحمد عقباها فلجأ الشاعر إلى فصل ذاته عن نفسه محملا إياها مسؤولية الرحيل لئلا يلومها إن فشلت التجربة, فيسدى لها النصيحة من جديد بالعدول عن الرحيل, وهو ما يوحي بالتردد و الاضطراب, و كان على الشاعر المغامر أن يسعى وراء رزقه مع الساعين و لكنه لم يفز من ذلك إلا بالشقاء والمرارة, وهو يسعى بين المدن البرازيلية وراء لقمة العيش دون أن يحضا بما يريد ([3])، فعاد يشكو السفر والارتحال, وها قد سعى حتى ملّه السعي و السفر، إذ بقصيدة(بين عبيد البر) يقول ([4]) : (مجزوء الكامل)

ســَفَرٌ نــهايتُــهُ ســَفرٌ # مِثلَ النَّسيمِ بِــــلا مَقَرْ

ضَجَرُ السُّرى وَالسِّرُ مِنِّي # وَالــبَواخِرِ وَ القَطَــرْ

أصْطادُ أطيارَ الــسَّعادَةِ # وَ هْيَ مِنْ وَجْهي تَفِرْ

مَــــا غــَادَرتْني نَكبــَةٌ # إلا يَعْقُبهَــــــا آخــَرْ

---

[1] ينظر: ايليا الحاوي ,الشاعر القروي ، دار الكتاب اللبناني , ط1، بيروت ،1978م، لبنان ,ص5-8

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر)، منشورات جروس بربس , طرابلس, د تا , لبنان , ص 295.

[3] ينظر : عمر الدقاق، القروي الشاعر الثائر ، دار الأنوار, ط1, بيروت , 1971 م ، لبنان ,ص 10.

[4] المرجع السابق, ص 242.

و رغم ذلك فالشاعر من الذين اصطبروا على مَكاره الحياة, وشرورها، يقاوم الغربة و القلق غريبا الوجه, واليد, واللسان, فــفي قصيدة (شكوى الغريب) يصف حاله بين الغرباء، فيقول([1]) : (الكامل)

حَوْلِي أعَاجِمٌ يَرْطِنونَ فَمَا # للضّادِ عِندَ لِسَانهم قَدَرٌ

نّاسٌ وَ لكنْ لا أنيسَ بهِمْ # وَ مَــدينةٌ لكِــــنَّهَا قَفَرْ

ويقول مستحضرا قدرَ الله تعالى بقصيدة ((فزع إلى الله تعالى)) ([2]): (الخفيف)

أنا فِي غُربةٍ عَن ْالأهْلِ لَكِنْ # عَنْكَ يا رَبٌّ يَستحيلُ اغْترابٌ

ليسَ (لبنانُ)و(البرازيلُ) إلا # طَرفَا ذَرَّةٍ وَ أنْــتَ السَّحَابُ

أنَا قَزمٌ وَ أنتَ رَأسُ لِرَاسِي # فَلتُطاوِلْ مَا شَاءَتِ الأرْبَــابُ

و للشاعر نزعة قوية إزاء عروبته ولــغته, وهو نموذج من ذلك السلف الأصيل فالشاعر لا يأسف على ما فاته من تعلم الإنكليزية, أو البرتغالية, أو الإسبانية كما تعلمها اقرأنه من الشعراء، وهو برغم إقباله الشديد على درس لغة قومه يقول بحسرة «أمّــا أمُّ اللغات فأتمنى لو تجدد عمري لأشبع نهمي من دررها, واغــترف من كنوز حكمتها المخبوءة» ([3])، و هو في ذلك من الذين يتطهرون من عقدة النقص إزاء اللغات الأجنبية، وما يعزز ذلك قصيدته(عِشْ للعروبة), إذ يقول([4]): (مجزوء الكامل)

عِشْ للعُروبَةِ هَاتفًا # بِحَياتِــهَا وَ دَوامِها

وَ امْدُدْ يَمينَ الحُبِ يَا # لُــبنانُها لــشامِهَا

انظُــرْ إلى آثَــارِها # تُنْبئكَ عَــنْ أيامِهَا

هَذا التُراثُ يَمُتُّ مَع # ضمِّه إلى إسلامِهَا

---

[1] :الشاعر القروي:الأعمال الكاملة ,ص 234.

[2] المرجع نفسه ،،ص 73.

[3] عمر الدقاق : ملامح الشعر المهجري جامعة ، حلب 1985 , سوريا ،ص 331.

[4] المرجع السابق, ص 407.

والـــقروي يفتخر أيضا بأمجاد العـــروبة ، وأبطالها الأشاوس مـــن الذين دافعوا عن الأرض و الدين, فنلمس فيه روح العزة, إذ يقول ([1]): (الكامل)

أَتريدُ أعْظمَ مِنْ أبي بكرٍ وَ مِنْ # عُمرَ إذا انتَسبَ الكِرامُ وَ مِنْ عَلِيّ

أَتجِفُّ أورَاقُ العُروبةِ فِي رُبَى # لُبنانَ وَهْــَي نَضِرةٌ فِي يَــــدْبُلِ؟

و العزة و الكرامة لا تبرح شعره, ولا فنه, فيتغنى بثورته في قصيدة (أنا إن ثُرتُ), إذ يقول([2]): (الخفيف)

أنا إنْ ثُـــرتُ أَوْشَكــــتُ فَمَا # لِــبُطْلٍ وَ لا شــَكَــوتُ لِـــعَجْزٍ

وَ شَكَاتِي وَ ثَورَتِي فِي يَدِ الفَنِّ # قَــناتَـــانِ لـــَـمْ تَــلينَا لِــــغَمْزِ

لاَ أُبالِي شــَبِعتُ أوْ جُـــعْتُ # وَالفَنُّ شَرابِي وَعِزَّةُ النَّفسِ خُبْزِي

والَّذي صَيَدُهُ الضَّراغمُ لا يُعْـــ # جِزُهُ أنْ يَــكونَ قــَنَاصَ عَنْـــزِ

و هَا هُوَ الشاعر من جديد يعود إلى وطنه (لبنان) تاركا آلام الهجرة و الغربة، وهاهو ذا الشاطئ يبسط ذراعيه الرحيبين لـــشيخ أوفى على السبعين من عمره, وقد انكب على تراب وطنه يبلله بدموع الفرح, ويطريه بنفحات شعرية, إذ يقول([3]): (البسيط)

ســِيَّانَ بَعدَ التَّلاقِي يَا بلادِي لَوْ # خَلدتُ أوْ حكَمَ الطَّاغِي بإعْدَامِي

أَمَا رَجعْتُ ؟ أَلَمْ انشقْ هَواكِ ؟أَلَمْ # أَلثمْ ثَراك ِ؟ أَلمْ أُسمِعْكِ أنغَامِي

َأحسُّ بـــالراحةِ الكُبرَى كَأنِّي قدْ # طَرحتُ فِي البَحرِ عَنِّي كُلَّ آثامِي

لا يمكننا أن نبرح شعراء العصبة الأندلسية دون المرور إلى أحد أكبر دعاة الضاد في المهجر العربي، وهو **الياس فرحات**(1893–1977م), الذي لقب بمتنبي المهجر، ولم تكن التسمية بعيدة عن طبعه, وشعره، فالمتنبي أستاذه, و بصمات المتنبي واضحة جلية في شعره([4])، فيوصف الشاعر عند دارسيه بذي العزيمة و المضاء

---

[1] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 354

[2] المرجع نفسه ,ص259

[3] ا لمرجع نفسه ,ص380

[4] ينظر:خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون، مج1 ,ص242-244

والكبرياء استطاع بها أن يواجه شظف العيش وآلامه دون أن يطأطأ رأسه لعواصف الأيام, مذ كان شابا يصارع الحياة لكسب الرزق، وفي هذا يقول ([1]): (الطويل)

أقولُ لنَفسِي كُلَّما عَضَّــَهَا الأسَى # فآلامَها صــَبرًا فَــفِي الصَّبر مَكْسَبُ

لَئِنْ كانَ صَعبًا حَمْلُكِ الهَّم والأذَى # فَــحَمْلي مِنَ الــنّاس لاشك أصْعَبُ

َ أنا مــَنْ يَرى أنَّ الرِّياءَ مَــعرَّةً # وَأنَّ خَبيثَ القَولِ فِي الصِّدقِ طَيِّبُ

َ ومَا أنَــا إلا كــالزَمانِ وَ أهْلهِ # أعَــافُ وَاستَحِلي وَ أرْضَى وَأغْضَبُ

و هذا الظفر الذي حققه الشاعر على نفسه، وعلى الحياة أيقظ في نفسه ميزة التعود الكامنة, وزادها بروزا, فإذا هي تتعكس قوية في مزاجه, فتوافرت لديه خصال الآباء و الصراحة و الجرأة ([2]) لدرجة التضخم في الأنا، وهو كثيرا ما يفاخر بفنه و بلاغته و عبقريته, إذ يقول ([3]): (الطويل)

وَ مَا أنَا عَبدُ المَالِ أبغيهِ مَادِحًا # وَ لَكنِّي عَبدُ العُلى وَ المَكارِمِ

َ و خَيرُ العُلى فِي مَذهَبِي دَفعُ ظَالِمٍ # وَإنصافُ مَظلُوم وَ إنهاضُ جَاثِمِ

وَ ذَودُ ُعنِ الأوْطَانِ فِي كُلِّ مَوقِفٍ # تَخافُ بِهِ الأوْطَانُ حَمْلَ المَغَارِمِ

و هو في ذلك يفر بغربته عن الناس, وعن محيطه الجديد, فاشتدت ثورته على المحيط واشتد كرهه لتضرعات الناس من حوله, فراح يشدد لهم بلا هوادة, وكان يشعر تبعا لطبيعة نفسه المتفردة أنّه بقيمة, ومثله كنقطة الزيت تطفو فوق الماء دون أن تمتزج به، وقد أفصح عن هذا النزوع المثالي في ذاته بقوله ([4]): (الرمل)

رَبَّة الحِكمَةِ أنّشي شَاعرٌ # يَعْشَقُ الحِكمَةَ مُذْ كَانَ صَبِيًّا

لا تَخَالينِي لَصيِقا بِالثَّرَى # لا تــَمُسُّ الأرضَ إلا قَدَميًّا

إنَّ فِي الإنسانِ مِنْ فِطرَتِهِ # للــثَّرَى شَيئا وَ شَيَئا للثُّرَيَّا

---

[1] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري، ,ص 221.

[2] ينظر: عمر الدقاق : عنادل مهاجرة ,ص 47.

[3] ينظر:سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات ، شاعر العرب في المهجر ، دار المعارف دط ,القاهرة ,1971م ،مصر,ص 198.

[4] ينظر: المرجع السابق ،ص 50.

بل إنَّ شاعرنا جعل من ذاته ميزانا يقيم بها سرائر الناس و دواخلهم، و نجده في كم من موضع يطرح فكرة الشرّ في الطبيعة الإنسانية، و إحساسا بانطوائها على الشر أكثر من الخير, فيقول في إحدى رباعياته ([1]): (البسيط)

قُولُوا عَنِ الذِئبِ مَا شِئتُم فَسَامِعُكم # بِمثِلِ غَدْرِ ذِئابِ النَّاسِ مَـــا سَمَعَا

إنَّ ابنَ آدَمَ لا يُعطِيكَ نَعْجتَـــــهُ # إلا لِيـــأخُذَ مِنكَ الـــثَّورَ وَ الجَمَلا

إلى قوله: (البسيط)

فَالخَيرُ فِي البَعضِ بالتَهذِيبِ مُكْتَسبُ # وَالشرّ في الكُلِّ طَبعٌ غَيرَ مُكْتسَبِ

و ربما يعود ذلك إلى الفاجعة التي أصابته في حبيبته التي تزوجت بعد سفره, و بعد أن تعاهدا على الزواج و الوفاء, و أعطته خصلة من شعرها رمزا لذلك مما سبب له الآلام, و برح لا يثق في الناس, ولا حتى أقرب الناس إليه بل يرد على الخديعة بأسباب تملأها الأنفة، إذ يقول ([2]): (الكامل)

يَا مَنْ رَأَتْ أنْ تَستَعِيدَ مَحَبَّتِي # لَمّا رَأَتْ أنْ لا رَجَاءَ بِمُوْسِرِ

يَأبَى الَّذي مَا فَازَ مِنْكِ بِمُهْجَةٍ # طَوعَ المَحَبّةِ أنْ يَفُوزَ بِخَنْصَرِ.

ومن الشعراء الذي طاب لهم التغريد خارج سرب الأندلسيين الجنوبيين (العصبة الأندلسية) رغم الظروف والمعاناة المشتركة **نعمة قازان**(1908–1979م) صاحب (معلقة الأرز) وديوان(المحراث), وقصائده العشرة التي نشرها تحت عنوان (عَيرُونا)، وربما يعود ذلك إلى أنّ هذا الشاعر من المهجريين المحظوظين الذين طاب لهم العيش بالمهجر، إذ أصبح بعد أربع سنوات من هجرته صاحب معمل كبير للأحذية، فلم يرى في حياة المهجر صنوف العذاب وآلام الحياة من مثل ما رآه أقرانه من الشعراء, فظل مزاجه متلاطم النزعات لا يعرف في مذهبه الاعتدال, ولا يطمئن إلى طرف أو جهة في رؤيته الحياتية , ولا رؤياه الشعرية([3]).

---

[1]ينظر: أنس داود، التجديد في شعر المهجر، ص 276.

[2]ينظر: محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر, ص 53-54.

[3] ينظر: خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون مج 2 ,ص 561-562.

إنَّ التمرد والتحدي أبرز ما يسِمُ شخصية هذا الشاعر و شعره، فهو يفاجأ قارئه بغرابة أفكاره و تطرفها، ومن أبرز نماذجه الشعرية معلقته (معلقة الأرز), وهي قصيدة تائية الرّوي تقع في (241) بيتا, بث فيها أفكاره بخصوص الإنسان الروح و الـــذات ([1]) إذ يقول في مطلعها ([2]): (المتقارب)

هُمُ عَلَّقُوا النَّارَ فِي الكَعْبَة # فَفَاضَتْ بِنُورٍ مِنَ الكَعْبَةِ

وَ إنِّي مَهَّدْتُ الخُلودَ بِهَا # فَعَلقتُ فِي الأَرزِ تَـــائِيتِي

و هو إيحاء من الشاعر بمكانة و قيمة هذه المعلقة في مقابل ما علقه شعراء الجاهلية قديما على الكعبة المشرفة، إلا أن جلّ أفكاره فيها عن الموت والحياة, والروح والذات والدين يشوبها التناقض والغموض، فلا تتضح عقيدة الشاعر, ولا تبرز فيها رؤيته الشعرية من مثل ما يقول ([3]): (المتقارب)

أنَا، أَيُّها النّاسُ لَوْلا غـــدِي # لآمَنْتُ بِالشّرِ و الغَيّةِ

وَ إنِّي تَرَاءَى ليَّ اللّهُ كُفرًا # أكُنتُم مَعَ الله فِي خَلوَتِي

و يقول ليستمر في رصد معالم ذاته بذاته قائلا : (المتقارب)

و إنِّي لجَأتُ إلى الضُّعفِ عَجْزًا # فَـــهَلا سَبَرتُم مَـــدْحَ قُوَّتِي

وَ إنِّـــي لأهْــرَبُ مِـــنْ زَلّـــتِي # أ أنتُمْ ضَمِيرِي فِي زَلَتِي؟

وَ إنِّـــي أبَـــشِّرُ بِـــالمُـــستَحِيلِ # كَأنَّ المَحَبَّةَ مـــِنْ بِدْعَتِي

َ و إنِّـــي ، وَ إنِّـــي ، وَ إنِّـــي # وَ إنِّـــي وَ إنِّي فَوَا إنَّني !!!

ليتحول إلى البحث عن النفس من دون أن يفضي بحقائق عنها قائلا([4]): (المتقارب)

وَ مادامَ للنَّفسِ هَـــذا الأنـــينُ # أنينُ الغَريبِ مِنَ الغُربَةِ

وَ مـــادامَ أللـــه سُبْحَانَهُ # رَفِيقي إلى الله فِي غُـــرْبَتِي

سَأبقَى وَ تَبْقَى الليالي حُبَالى # بـــِسكرٍ يـــَزُفُ إلى بُكَرةِ

---

[1] ينظر: عمر الدقاق، عنادل مهاجرة ،ص 104.
[2] نعمة قازان : معلقة الأرز ، دار العرب للبستاني ط2، القاهرة 1988 م ,مصر ,ص 10
[3] المرجع نفسه،،ص 29-32.
[4] المرجع نفسه ،ص 35.

يرى بعض النقاد في مسيرة قازان الأدبية أنّه من الشعراء المجددين، ومن الذين لم يسلكوا مسلك زملائهم من أعضاء (العصبة الأندلسية) في المحافظة على عمود الشعر و جزالته و صحته، بل سار الشاعر في طريق التجديد إلى أقصى غاياته متعصبا لجبران و مذهبه في التجديد، سائرا في تيار التجديد بروحه مع الرابطة القلمية, مما حدا بالدارسين إلى مهاجمة الشاعر، ومنهم الأديب المهجري " **توفيق ضغون**" الذي لم يوافقه على منهجه في معلقته بسبب الاستهتار باللفظ، و بالحدود, والقيود العروضية ([1]), وفي مقابل ذلك نرى الشاعر المصري "**محمود الشريف**" مدافعا عنها في مقال بعنوان «ثورة قازان في معلقة الأرز»، فحاول أن يرفع من منزلته وشاعريته و روحه التجديدية في الشعر العربي الحديث ([2])، وهو ما يؤكده "**عمر الدقاق**" في أثناء عرضه لصور التجديد وملامحه في الشعر المهجري, إذ يرى أنّ نعمة قـازان من الذين جددوا في الشكل الطِباعي للشعر العربي الحديث ، و آتـى بنظام يـشبه الموشحـة في الشعر الأندلس القديم مستدلا بقصيدة (أنشودة الغريب) للشاعر نعمة قازان التي يعبر فيها الشاعر عن حنينه إلى وطنه قائلا : (البسيط/الرمل)

الأرزُ وَ الوَادِي ..... يَا رَمزَ أَمْجَادِي..... يَا كَنْزَ أَحْقَادِي

يَا ثَرَى لُبنانَ

يا مَسْبَحَ الأحْلاِم ..... يَا مَهْبطَ الإلهَام ِ..... يَا مَنْهلَ الأقْلامِ

يَا سَمَا لُبنَانَ

فنظم الأبيات الثلاثة مشتقة من بحر البسيط، بينما نرى القفلين قد اشتقا من بحر هو الرمل ([3]).

وبالعودة إلى شـعر القومية والحنين والشعور بالغربة، نقف مـع آخر شعراء العصبة الأندلسية, وهو **شكر الله الجر**(1902–1975م) شاعر الأنثى والجسد, والذي

---

[1] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي،قصة الأدب المهجري، ص 720.

[2]ينظر:المرجع نفسه،ص720

[3] ينظر:عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري, ص 298.

وظف الأنثى وجسدها خـــطا شعريا للهـــروب من واقـــع الانحطاط والهزيمة العربية من جهة، وواقع الغربة الأمريكية من جهة أخرى.

في شعر شكر الله الجر روح جبران خليل جـــبران، وهو من أشد المعجبين بشـــعره و رؤيته في الحياة، فيرى شكر الله في نفسه الخير و الشر، البكاء و الغناء فروحه من روح البشرية حتى تكاد تختلط في ذاته عواطف كثيرة, فتتناقض وتتضارب تضارب الحياة، إذ يقول بديوانه (زنابق الفجر) ([1]): (مجزوء الرمل)

أنَا إنْ أرْقُص فِي الـــنَّاسِ فَمِنْ حَزِّ الْألمْ
وَ إذا صَـــفَّقَ كَفايَـــا فَـــمِـــنْ هَمٍّ ألَـــمْ
َفانَا الصَّخْرةُ وَ الزَّهرة ُفِي حَقلِ القَضَاءْ
وَ أنا النّجْمَةُ وَ النَّيزكُ فِي هَذَا الفَضَـــاءْ
وَ أَنَا النَّاحِبُ وَ النَّاعِبُ وَالحُلوُ الصُّدَاحْ
إنَّ فِي رُوحِـــي صَيفًا وَ خَريفًا وَ رَبيعًا
وَشِتَاءً مُدلَهِمًا عَـــاصِفَ الرِّيـــحِ مُرِيعْ
وَ ظَلامًا وَ صَبَاحًا وَ صَـــفَاءً وَ ضَبَابْ

ويعود بذكرى الوطن، وقد اسودت الدنيا في عينيه, فـــيلجأ إلى الشكوى ولامـــعين له ويا ليته ما غادر جنة الوطن والحسرة تأكل كبده, إذ يقول ([2]): (الخفيف)

َأيُّ عُشٍ فَـــارقتُهُ لـــيتَ شِعرِي # أيُّ رَوضٍ أقصَيتُهُ عَنْ عُيُوبِي
لَيتَنِي مَا عَلقتُ فِي شَرَكِ الأطـــ # ماعِ لَو مـــَا جَنَنْـــُت جُـــنونِي
ضَاعَ عُمْرِي سُدًى وَ شَمسُ شَبَابِي # لَوَّحت ْ للمَغِيبِ خَلْفَ السِّنِينَ

فيعود الشاعر إلى استقراء ذاته الحزينة ذات الروح السّوداوية تستمري الألم و تأنس بالعزلة من نحو قوله ([3]): (مجزوء الرمل)

---

[1] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري ،ص 710.
[2] ينظر :عمر الدقاق ، مواكب الأدب العربي عبر العصور، ص 239.
[3] ينظر: عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة , ص 93.

صَاحِ كَـــمْ أَشْعلتَ الآلامَ فِي لَيْلِيَّ نُـــورًا

وَ لَكَمْ حُزْتَ لِي الأحزانَ بِالأمسِ سَرِيرًا

أنَـــا لا أُبَـــدِّلُ أحزَانِي بِـــأفْراحٍ تَـــزُولُ

فَسُرورُ النَّـــاسِ مِثْلَ البَدرِ يَعْروهُ الأُفولُ

إنَّه شاعر الجمال الحسي ألهبت محاسن المرأة جوانحه, فلم يرى فيها إلا جسدها, إذ يقول ([1]): (مجزوء الرمل)

َأسْكَرتْنِي فَسَكِرتُ مِنْ # خَمْرَيْنِ لَحْظُكِ وَ الرُّضَابُ

قُـــبَلٌ مُعَرْبَـــدَةٌ عَلَى # جَسَدٍ تَكَهْرَبَ مِنْ دُعَابِي

جَسَدٌ لَهُ عَبَقُ الـــوُرُودِ # تَفَتحَتْ لِنَدَى السَّحَابِ

جَسَدٌ تشَرَّبَ مِنْ دَمِ الـــ # شَّفَقِ المُضَرّجِ بِـــــالعَنَابِ

و يزداد الشاعر في جرأته مُنفسا عن كبته ليتجاوز ما ساقه ابن أبي ربيعة في مجونه أشواطا، وعلى لسان امرأة عاشقة يقول ([2]): (الخفيف)

((دَاعِبِ النَّهدَ يا حَبيبي وَ قَـــبِّلْـــ# نِي طَوِيلا فِي نَزْوتِي وَاشتِهَائِي

لاطِفِ الجِسمَ فِي مَسَارِبِ إحسا # سِي ولا تَلتِفتْ إلى إغمَائِي..

كَـــمْ اشتَهيتُ مِنْ وَصْلكَ تَقبيـــ # لا وَضَمًّا يَكُونُ فِيهِ فَنَائِـــي))

و لم تكن لغة الشاعر بـــعيدة في كـــل ذلك عن لغة الشعراء السابقين, وربما يـــكتب من نفس المداد الذي كتب فيه أصحاب النزعة القومية في عصر النهضة, ولكنه سرعان ما يتمرد عن هذه اللغة السائدة, وحتى عن القيم التي يجسدها هذا الشعر نتيجة للمآسي التي عرفها الوطن العربي, فيقع في هاوية التجديد الأنثوي، فهل عرف شاعرنا قبل رحيله إلى العالم الآخر أنه قد تحول ، و تقلب, وانتقل, وعن عدوه في اليـــسار

---

[1] ينظر: خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة و المهاجرون مج 2 ،ص 220.

[2] ينظر : عمر الدقاق ،عنادل مهاجرة , ص 97.

إلى عدوه في اليمين, فاتعب فؤاده طويلا, ثم عاد إلى حيث بدأ .لـــقد انشد الشاعر قبل مماته أبياتا تـــعبر عن ذلك إذ يقول ([1]): (مجزوء الكامل)

آنَ الأوانُ لِيستَرحْ # فُؤادُكَ العَانِي وَ يَهْمَدَا

فَاطرَحْ سِلاحَكَ للسِّنينَ # فَقدْ لَبسْتُ الشَّيبَ غِمْدَا

ج ــ تشكيل الذاتية (الأنا) المهجرية :

لقد كان للشعر حيز كبير في الحياة الأدبية في المهجر **الأمريكي الشمالي والجنوبي** وفيه تجلت الطاقة الإبداعية عند الشعراء المهجريين، فالشعر من أعرق ملامح الشخصية العربية, وأوثقها اتصالا بوجدانها, وعواطفها, ونوازعها، إنّه ديوان العـــرب و سجل أحداثهم منذ القدم, ومنذ القديم امتاز العرب عن سائر الأمم بشغف لاحد له للشعر, وقد رُوِي عن النبي (صلعم) أنّه قال «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين » فمن لم يمتلك موهبة نظم الشعر عند العرب لا بد أن تذوقه أو طـــرب إليه، و لقد ورث المهجريون المحدثون حُبَّ الشعر من أسلافهم الأندلسيين في شبه الجزيرة الليبيرية، والذين انتقلوا إلى أمريكا بعد سقوط غرناطة عام (1492 م) وامتزجوا بتراثهم و تقاليدهم مع هذا المجتمع الجديد ([2]).و منذ القرن التاسع عشر برز الوجود العربي في أمـــريكا اللاتينية بـــمظهر جديد, و بـــارز يتجلى في انتشار هـــذا العدد الكبير من الجاليات العربية و ظهور الفنون الأدبية و التشكيلية ، مما يذكرنا بالآداب الأندلسية التي سادت في الأندلس منذ عهد قديم .([3])

ظهرت في الشعر المهجري عدة نزعات ذاتية ترجع فيما ترجع إلى فنون هذا الـــشعر و أغراضه، وإلى خصائصه الموضوعية الأسلوبية التي تعكس نفسية وعقلية

---

[1]:ينظر: خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة و المهاجرون مج 2 ,ص 217-221.

[2] ينظر:عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري, ص 8.

[3] ينظر : المرجع نفسه ،ص 6

مختلفة عن نظيرتها في الوطن العربي, وفي الشعر العربي الحديث, ومن أهم هذه النزعات الذاتية المرتبطة بخصائص أسلوبية ما يلي :

النزعة التأملية الفكرية العميقة : ظهرت هذه النزعة قديما، و بملامح بسيطة عند شعراء الجاهلية, ومنهم الشاعر الأمير "امرؤ القيس", كما برزت بشكل جلي عند" أبي العلاء المعري" و" المتنبي"، إلا أنّها و في الشعر المهجري الحديث أخذت شكلا مميزا يختلف عــن الأشكال الســـائدة في أشعار المحدثين العرب, وأشـــهرهم "خليل مطران" و "العقاد" .

إنَّ المواضيع التي وظفت في الشعر التأملي المهجري تدور كلها في موضوع التساؤل حول الحياة والموت, وتفسير سر الوجود, وهو ما لمسناه في قصيدة المواكب لجبران خليل جبران, فحاول الشاعر أن يصل إلى صميم الحياة من خلال مجموعة صور اعتمدت على لفظ الطبيعة كأداة في هذا الكون, وعلى نفس المنوال سار ميخائيل نعيمة في قصيدة «التائه», وقصيدة أبي ماضي «الطلاسم», وندرة حداد في قصيدة «النفس», وكلها نماذج حـــيَّة تنم عن فرط الحساسية, والمعاناة المـــستمرة في البحث عن الحقيقة السرمدية دون الوصول إليها، وما يميز هـــذه الأشكال الشعرية في تناولها هذا الموضوع ما يلي :

–التـــــنوع الموسيقي والإيـــقاعي في نصوصهم بين المحافظة على الوزن والقـــافية أو اللجوء إلى أشكال نثرية موزونة (شعر التفعيلة), والموسيقى عند الشاعر المهجري قريبة من موسيقى الموشحات الأندلسية الخفيفة وموسيقى الإحساس ([1]) .

–اتخذت الطبيعة ومظاهرها أدوات فعالة في بيان مظاهر هذا الوجود المختلفة (الغابات /النجوم /الفجر/ الماء/ الفجر.) .

–توظيف الثنائيات الضدية, ووقوف النفس و الذات بينهما حائرة إلى من تميل (روح /جسد، الثرى/ الثريا، سكوت /إنشاد، النور /الظلام، الشيطان /الملاك.) .

[1] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري ,ص 151.

-الاعتماد على الإيقاعات الخارجية الملموسة في الكلمات (التجنيس) :كالملام/المنام السّموم/الهموم، الوجود/القيود , و بين الأشطر(الترصيع) كـــ قول جبران :

((هَلْ تَنسمتَ بِعِطرٍ # وَ تَنَشَقتَ بِـــنُورِ))

-التنويع بين أدوات النفي : (ليس الغابات/ لم أجد/ لست أدر/ لا عين).

-التنويع بين أدوات الاستفهام (هل أنا قائد نفسي/ أفلا يدٌ تمتد نحوي/ كيف جئنا الدنيا/ من أين جئنا)

-توظيف النداء (يا مرقص الشمس/ أ نفسي ألم تبصري/ يا ثلج قد هجت أشجاني.)

و كلها مظاهر لغوية أسلوبية توحي بالحركة النفسية الدؤوبة إلى مناقشة أسرار الحياة و البحث في تعابير اللغة الفنية عن حقيقتها, وموقف الذات منها.

النزعة الصوفية : ظهرت النزعة الصوفية في الذات المهجرية ظهورا محتشما عند جلُّ الشعراء المهجرين، إلا أنَّ بعضهم ركز عليها, وأتخذها ملاذا للفرار من هواجس الحياة و آلامها، وقد عبر هؤلاء الشعراء عن هذه النزعة بأساليب مختلفة تختلف باختلاف الأمزجة و الطبائع، فميخائيل نعيمة ألبس نفسه ثوب الجلالة لأنها من صنع الكمال الرباني, إذ قال :

((إيهٍ نَفْسِي !أنتِ لَحنٌ فِيَّ قدْ رَنَّ صَدَاهُ

وَقعتكِ يدُ فَنانٍ خَفِيٍّ لا أرَاه))

كما يرى في النفس البشرية وحدة قدسية، وصنع رباني واحد، بل هناك وحدة سرية قدسية، سرمدية، لا تدرك و لا توصف، تتلاشى فيها البدايات والنهايات و هو ما يراه إيليا أبو ماضي في النفس من وحدة روحية, وجوهر نقي متعلق بالخالق إذ قال:

((كلُّ منْ قدْ لقيتُ مِثلكِ يَا نَفْـــ# سُ فِي مَا تُبديـــنَ وَ تُخفينَا

فانْظُري مَـــرَةً إليكِ مَـــليًا # تبَصري الأولينَ و الآخرينَ))

وهو كذلك ما يراه نسيب عريضة عند قوله :

((لا بأسَ ليسَ الحَياةُ إلا # مَرحَلةٌ بدؤها خِتامُ))

وفي حقيقة الإيمان بالله و تفرد العبد في عبادته قال نعمة قازان :

((وَ إنِّي تَراءى لِيَّ اللّه كفرًا # أكنتُمْ مَعَ الله فِي خُلوَتِي))

و يقول أيضا : ((وَ مادامَ ألله سُبحَانَهُ # رَفيقِي إلى الله فِي غُربَتِي

سَأبقَى وَ تبقَى الليالي حُبَالى # بفِكرٍ يَزُّفُ إلى بُكرَة))

إنَّ ما يميز الذات الصوفية في شعر المهجرين اعتمادهم على بعض الحقائق الصوفية التي وظفت في أشكال فنية متميزة أهمها :

-الإيمان بفكرة التوحّد بين الروح و الجسد في وحدة إنسانية تعود إلى قوى ربانية .

-الإيمان بفكرة النقاء في الروح الإنسانية, وسعي الإنسان إلى الحفاظ على هذا النقاء.

ـــ الإكثار من الأوصاف, وتعددها فيما يتعلق بالنفس البشرية .

-اللجوء إلى توظيف بعض الثنائيات الضدية التي تعبر عن الحدود القصوى لمظاهر الحياة (البدايات /النهايات، الأولين /الآخرين، البدء /الختام).

-اللجوء إلى توظيف المظاهر الكونية الطبيعة, ومحاولة الاندماج بها اندماجا تاما لتحقيق فكرة التطهر و النقاء.

وكلّها أفكار ومظاهر ساعدت الذات المهجرية على خرق الخصائص الـــشعرية الـــمتداولة إلى حقائق فلسفية تعتمد على اللغة المثلى الـــتي ترقى بالخيال و الوجدان .

النزعة الإنسانية : و هي نَزْعَة برزت بروزا شديدا من خلال التعبير عن موضوعات إنسانية ترتبط بمظاهر الحنين إلى الأصل والجذور والوطن, كما ترتبط بالكبرياء وكذا الكفاح في سبيل الحياة والبكاء والألم والعزاء, تتعداه إلى تقديس الـــنفس الـــبشرية,

واللجوء في بعض الأحيان للتعبير عن الذات من خلال المرآة, و الأمثلة في ذلك كثيرة عند سائر الشعراء المهجرين، وما يهمنا بهذا الصدد هو ذكر أهم الخصائص الأسلوبية التي ارتبطت بهذه الموضوعات و أهمها :

-التعبير عن الانفعالات النفسية الطارئة بانفعالات نفسية مضادة في شكل ثنائيات ضدية مصداقا للمثل القائل «بالضد تتضح الأشياء», أو الحكمة القائل (إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده), و من أمثلته:

عند جبران (سكوتي/ إنشادي, وفي عطشي /ماء, و في صحوتي/ سكر).

عند نعيمة (ووحدتي/رفيقي...).

عند إيليا أبي ماضي (.أنا أنتم إن ضحكتم/ أو بكيتم.).

عند القروي (..سفر /نهايته سفر...)

عند شكر الله الحر(..إذا صفق كفاي/ فمن هم ألم...)

-التركيز على ضمير التكلم (أنا) أو (نحن) للتعبير الصريح عن ذات الشاعر, وبه تتضح نزعة الكبرياء, أو تتخذ هذه الضمائر لسان الشكوى والأنين، و من صوره :

عند إيليا أبي ماضي ((...هل أنا حُرٌّ طليقٌ أم أسيرٌ في قيود...))

عند أمين الريحاني ((...أنا حجَرُ الزاوية لأول هيكل من هياكل الله...))

عند شفيق معلوف : ((أنا لَو لمْ يَغشَى عَيني بَأسِي # لَمْ أفَضِّل عَلى الشُّروقِ غيابا))

عند فوزي المعلوف: ((أنَا فِي التُّرابِ وَ هي فَوقَ الأثيرِ # أنَا عَبدٌ و َهي حُرّة))

عند القروي(...أنا قَزَمٌ وَ أنتِ رَأسٌ لرأسِي...)

عند الياس فرحات (...أنَا مَنْ يَرى أنَّ الرِّياءَ مَعَرّة...)

عند ندرة حداد (....كذا نَحنُ نَمْضِي كَرْكبٍ ...)

-التعبير عن النزعة العقائدية التي تؤمن بوحدة الأديان, وتقديس الرسل والأنبياء وتمجيد الصحابة, و من صوره :

عند رشيد أيوب : ((أُصَلِّي لمُوسَى وَ اعْبُد عِيسَى # وَ اتلُوا السَّلاَمَ عَلى أحمَد))
عند القروي : ((أتُريدُ أعظمَ مِن أبي بَكرٍ و مِن # عُمَرَ إذا أنتَسبَ الكَرامُ ومِنْ علي))
عند نعمة قازان ((يَا مَسيحَ الأحلامِ ....يَا مَهْبطَ الإلهامِ..يا مَنْهلَ الأقلامِ يَا سَما لُبنانَ))
-التعبير عن نزعة الغربة والقلق والحنين من خلال مفردات(النفس، الدمع، الفؤاد الطرف، الروح), وهي جوارح إنسانية ثابتة في أشعار المهجريين بكثرة, فيلجأ الشاعر أحيانا بها إلى التعبير عن هذه العواطف بصراحة , فيستخدم مفردات (الحنين، الشوق الغربة، الشكوى)، أو يلجأ في البعض الآخر إلى أدوات توحي بهذه العواطف(الناي الخمر، العطر، المــحراب،) , أوقد يلجأ كذلك إلى استخدام الرموز الأدبية مستوحاة من الطبيعة, والتي تدل على الغربة من خلال مفردات(الظلام، الردى القبور، السّديم).

-في الــتعبير عن نزعة الكبرياء والرفعة وظّف جلُّ الشعراء ضمير التَــكلم(أنــا) في بدايات الأبيات, فوردت في جلّها جملا أسمية يتنوع خبرها بين الخبر المفرد والخبر الجملة الفعلية .

ففي الخبر (جملة فعلية) لم يرد كثيرا إلا فيما نذر عند الشاعر ميخائيل نعيمة في قوله:
(و أنا أشهد ما جرى)

كما يلاحظ أنّ الأخبار في جلّها أخبار تحمل معاني الفخر, والرفعة , والاعتزاز بالنفس و من صورها: (أنا قطرة /أنا قائد/أنا إمام/أنا الشرق/أنا الصخرة/أنا النجمة/أنا الذي نثر الأماني/أنا الإنسان) عند معظم الشعراء، والقليل الناذر جاء بمعاني الاستعطاف (أنا التراب / أنا عبد القضاء /أنا قزم /أنا في غربة) .

-أمَّا التصوير فقد أبدعت نفسية الشاعر المهجري صورا, وحرّقت كل الأنماط التصويرية القديمة, بل طارت إلى الغموض أحيانا, فتراسلت الحواس وتداخل المجرد بالمجسد و من أمثلته:

عند جبران خليل جبران : ((وَ شَربتُ الفَجرَ خَمْرًا # فِي كُؤوسٍ مِنْ أثير))

عند ميخائيل نعيمة : ((تَسُوقُنِي الثَّوانِي # فِي مَوكبِ الزّمانِ))

عند رشيد أيوب : ((عَلى بِساطِ مُدَّ فَوقَ الغُيومِ # حَاكَتهُ أَيدِي النّفسِ مِنْ وَجْدِها))

عند فوزي المعلوف : ((مَرْحَبا بِالعَذابِ يَلتَهِمُ العَيـــ# ن التِهامًا وَ يَنْهَشُ القَلبَ نَهْشَا))

عند القـــروي : ((أصْطَادُ أطيَارَ السَّعادةِ # وَ هْيَ مِنْ وَجْهي تَفِرُّ))

عند شكر الله الحر : ((إنَّ في رُوحِي صَيفًا وَ خَرِيْفًا وَ رَبِيع..))

II– التشكيل اللغوي للعاطفة :

قِيل أنّ << الشعـــر عاطفة تتشوق إلى القصي غيـــر المعـــروف, فتجعله قريبا معروف, وفـــكرة تناجي الخفي غير المدر ك,فتحوله إلى شيء ظاهـــر مفهوم >>([1]) ويصف الدارسون بأنّ الشعر المهجري الحديث شعر عاطفة وشعور فياض، فلم يترك هذا الشعر ميدانا من ميادين الحياة إلا أضفى من حوله هالة عاطفية جارفة تنـــوعت عواطفها و تمازجت أحيانا, إلا أنّ طبيعة التصريح والتركيز هي مـــا يميز هذا الشعر لأنّه شعر يقدر قيمة الوقت, ويتجنب الثرثرة, والهـــرج, والقشور و التعلـــق باللباب و هـــو في كل هذا يجاري الوسط الذي نشأ فيه التفكير الأمريكي وأسلـــوبه الواضح الصريح في الطرح ([2]) .

من أهم العواطف التي برزت في الشعر المهجري الحديث عاطفة الحنان الأسري وكذا عاطفة الحب أو العشق , وعاطفة الشفقة أو السخط إزاء الآخرين، وكلها عواطف تتعلق بالأنا المقابلة أي (الآخر) الذي يمثل (الأسرة), و(المرأة), و(الإنسان), وفي هذا الميدان تنوعت النماذج الشعرية, واختلفت أساليبها لتعكس مع كل أسلوب, أوكل اتجاه (مدرسة) نفسية خاصة بها .

---

[1] ضحى عبد العزيز : ايليا أبو ماضي ، شاعر المجد الأكبر, دار الكرم، , دمشق، د تا ،سوريا، ص 07.
[2] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري ,ص 146 .

أ- **تشكيل العاطفة في المهجر الشمالي(الرابطة القلمية):**

اهــتم شعراء الرابطة القلمية بعاطفة الحنان الأسري, وخاصة موضوع الأم وأسهموا في شعرهم بذكرها, ووصفها, ووصف نفسياتهم إزاءها, فهذا **إيليا أبو ماضي** يبكي مع أمه الحزينة أخاه (طانيوس طاهر أبي ماضي) , وقد مات شابا إذ يقول ([1]): (الوافر)

فَيَا لَهفِي لأمــِّكَ حينَ يَدْوي # نَعِيُّكَ بَعدَ مَا طالَ السُّكــونْ

سَتبكِيكَ الكَواكبُ فِي الدَّياجِي # كمَا تَبكيكَ فِي الرَّوضِ الغُصُونْ

وَيَبكِي أخْوةٌ قَدْ غِــبتَ عَــنْهُم # وَ أمٌّ ثَاكِــلٌ وَ أبٌ حــَزِيــنْ

و يقول في رثاء أبيه باكيا([2]): (الطويل)

طَوَى بَعضُ نَفسِي إذْ طوَاكَ الثَّرى عَنِي # وَ ذَا بَــعضُها الثَانِي يَفِيضُ بَهَ جَفْنِي

أِبـــي: خَانَني فِــيكَ الــرَّدى فَتقَوضتْ # مَقَاصِيرُ أحْلامِي كَبيتٍ منْ التِّبنِ

يَــقُولُ المُعزِّي ليسَ يُــجدِي البُكا الفَتَى # وَ قَولُ المُعزِّي لَا يُفــيدُ وَلا يُــغْنِي

و هذا **عريضة** يبث لواعج الحزن والأسى مفجوعا في أخيه واصفا ذاته الأليمة, إذ يقول ([3]): (المتقارب)

بَكيتُ عَــليهِ و قدْ سَــار عَنِّي # وَ لمْ يَــلتفتْ للوَداَع قَلــيلا

وَ نادَتْه رُوحِي: أخِي لَوْ صَبَرتَ # لَسِرتَ وَ أبَاكَ نَــقفُوا السَّبِيَلا

مَضَى كَالــشُّهــَابِ إلى أوْجــهِ # فَهيهَاتَ يَسْمعُ صَوتِي الضَّئيلا

فَــقدْ حَيَّرَ النَّفسَ صَمتُ ثَقــيلٌ # وَليلٌ عَلى الرُّوحِ ألقَى السُّدولا

و يقول في أخيه (سابا) بقصيدة أخرى ([4]): (الرمل)

يَا غَريبَ الدَّارِ مُلحدًا فِي القَفَر # تَنتَهِي الأسْفَارُ كُلُّها فِي القَبْرِ

حُفْرةٌ كَمْ حَارَ فِي مَدَاها ذِكْرِي # شقَّها الحَفَّارُ وَ مَضَى لا يَدْرِي

---

[1] ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 556.

[2] المرجع نفسه :ص 592.

[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 122.

[4] المرجع نفسه :ص 119.

و يعود **رشيد أيوب** إلى آلامه وأحزانه يستعرض ذكرى الوطن والأهل والخلان، إذ يقول في قصيدة (بلادي) ([1]): (الطويل)

فَـمَا أنا مِمَنْ تَرامَتْ بِهِ النَّوى # تَرُوعهُ الدُنيا وَ لَوْ مُلئَـتْ رُعْـبَا

وَ لكنْ فِي سَـفْحِ حُنيـنَ مَوْطِـنَا # يَـعِزُّ عَلَيَّ أنْ أفـارِقُهُ غَـصْبَا

إذامَا ذَكرتُ الأهـلَ فِـيهِ فَإنَّي # لَدَى ذِكرِهمْ اسْتَمْطِرُ الدَّمعَ مُنْصَبَّا

و في وفاة ابن أخت الشاعر **أمين الريحاني** نظم هذا الأخير قصيدة سماها «عند مهد الربيع»؛ وهي قصيدة نثرية وردت فيها عبارة <u>هتاف الأودية</u>، فاتخذها الناشرون عنوانا لهذا الديوان يقول ([2]):

عَرَفتكَ قَبلَ أنْ سَدَلُوا عَلى وَجْهِكَ نِقَابَا مِنَ العَمَامِ

لِيَحْجِبُوا هُنيْهَةَ رَبَّ الأنامِ

عَرفتُكَ قَبلَ أنْ عَرفَتْ عَيناكَ مَضَى الدُّموع وَ أسْرَارَهَا

عَرَفتكَ قَبلَ أنْ سَمِعتْ آذانكَ هَتافَ الأودِيةِ وَ عَويلَ الرِّياح

وأنشد الشعراء المهجريون حب المرأة أو الحب الأنثوي, واتـخذوا من موضوع المرأة سبيلا للتعبير عن آلامهم وآمالهم, عكسوا من خلالها نفسياتهم ومواقفهم إزاء الحياة, ومن شعراء الرابطة القلمية الذين أولوا اهتماما للمرأة **جبران خليل جبران** الذي يسوق رأيه في الحب بنظرة فلسفية, ومـثالية, فالـحب عنده ما تطهر المحب فيه من شوائبه الحيوانية إلى العذرية والروحية, أنّه حُبُّ أفلاطوني بدون نجاسة، فيقول في موضوع الحُب ([3]): (البسيط)

وَالحُبُّ فِي النَّاسِ أشْكالٌ وَ أكثَرُها # كَالعُشبِ فِي الحَقلَ لاَزهْرٌ وَلا ثَمرُ

وَ أكثرُ الحُبِّ مِثلُ الرَّاح أيسَرَهُ # يُرضِي وَ أكثرُهُ للمُدْمِنِ الخَطِرِ

وَ الحُبُّ إنْ قَادتْ الأجْسامُ مَوكبَهُ # إلى فِراشٍ مِنَ الإعراض يَنْتَـحِرُ

---

[1] رشيد أيوب : الايوبيات ،ص 39 .

[2] أمين الريحاني : هتاف الأودية ، ص 99.

[3] ينظر:سليمان كامل، دراسة في شعرجبران خليل جبران ، ص 65-67.، وينظر، جبران خليل جبران ،المجموعة الكاملة ،ص203

و نجد **لميخائيل نعيمة** حبًّا من نوع آخر، إنّه الحب الصوفي الذي يؤثره على الحب الإنساني, ذلك الحب الذي يرفع الإنسان إلى أرقى درجات التسامي حيث تتحد جميع الكائنات. لقد أحبَّ نعيمة نفسه أولا، أحبها فعرفها و كرمها,ثم انطلق إلى الإنسان، ثم إلى الله , فالخليقة, ثم الوجود، ولعل حب الذات أولى درجات الحبِّ عند نعيمة, وهي نرجسية دائبة، وكان الشاعر يدعو « .ذلك الإحساس بالحبِّ تارة و بالمحبة تارة أخرى خوفا من أن يحسبه الناس الحب الأناني المتملك المستعبد، حب الرجل للمرأة أو المرأة للرجل, إنَّما حين توقدت في نفسه مظاهر الحب، وبانت معالمه راح يعتبر الحب كالمحبة، والمحبة حب سواء بين الإنسان و نفسه، أو بين إنسان و آخر,أو بين الإنسان و الله و الخليقة » ([1])، فيقول في الحب الحقيقي مخاطبا قلبه ([2]): **(الخفيف)**

يــَا رَفــيِقِي حَسِّي وَ رُوحِي # وَ شَرِيكِي فِي نِعْمَتِي وَ شَقَائِي

قُلْ جَهلنَا الحَرامَ فِي كُلِّ أمْــرِ # وَسَــلَكنَا فِي كُلِّ يَومٍ ســَبِيلا

فَأَبحْنَا للنَّفْسِ مَا النَّفسُ تَــهْوَي # وَ شَفَينَا مِنَ الفُؤادِ العَــلَيْلا

إذَا نَظَرْنَـــا إلى الوُجُودِ بِعينٍ # جَعَلَتْــَها لَــنَا السَّماءُ دَلِيــْلا

و ينتقد في الطرف الآخر الحب الإنساني الأناني بقصيدة (صرفت حبيبتي عني) قائلا([3]):

صَرَفْتُ حَبِيبتِي عَنِّي وَ نَاشَدْتُها الله

ألا تَعُودَ إلي ...

إلا مِنْ بَعدِ أنْ تُتْقِنَ الحُبَّ

لَكنَّها مَا عَتَمتْ أنْ عَادتْ

وَ اكَبَتْ بِشَفَتيهَا عَلى شَفَتِي

وَ عِنْدَمَا فَرَغتْ مِنْ عِبادَتَها هَمَسْتُ فِي أُذُنِها :

اذْهَبِي، اذْهَبِي بِسَلامٍ يَا يَمَامَتِي

[1] ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة ، الأديب الصوفي ، ص 91-92.
[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 73-74.
[3] المرجع نفسه: ص 114-116.

لقَدْ أتْقنتُ تَمجِيَد مَحَاسِنِكِ المَوْهُومَةِ

أمَا الحُبُّ فمَا تَعَلمْتُهُ بَعدُ

أمَّا الحُبُّ عند **إيليا أبي ماضي**, فتعبير عن إحساس خاص إزاء المرأة، و قد اعتمد في التغزل بها على الأوصاف الشائعة في تصوير أشواق المحب, والتغني بمفاتن الحبيبة، فهو يشهق للجمال الأنثوي, ويتنهد حسرة بفقدانه, إذ يقول بـــقصيدة (الحسن لا يشترى و لا يستجلب) ([1]): (الكامل)

سَفَرتْ فقلتُ لَها أهذا كَوكبٌ # قَالتْ أجَلْ أيـــنَ مِنِّي الكَوكبُ

وَ تَمايَلَتْ فالسَّمْهَرِيُّ مُصَمَمُ # وَرَنَتْ فأبْصَرتُ السِّهامَ تُصَوَّبُ

قَدْ كَلَمَتْ قَلبي ولَمْ تَرْفُقْ بِهِ # وَ اللَّحظُ لَوْ دَرَتْ المَلِيحَةُ مَخْلَبُ

إنَّ المَلاحَةَ عِندَهَا عَـــرَبِيَّةٌ # وَ جَمالُ هَاتِيكَ الدُّمَى مُستَعْرَبُ

قُلْ للغَوانِي إنَّـــها خُلقتْ كَذَا # الحُسْنِ لا يُـــشْرَى وَلا يُسْتَجْلَبُ

و في حُبِّ **نسيب عريضة** ذكريات الصبا والوطن, وفي قصيدة أسماها «غادة العاصي» يعود بذاكرته إلى أيام صباه في حمص، فتلوح له فتاة قد رآها على ضفة نهر العاصي، لقد أحبَّها ولكنه أخفى حبه، لأنه أصبح لا يطيق إخفاء حبه ([2]), فلما سأله أصدقاؤه عن الفتاة التي سحرته, فأجابهم ([3]): (الكامل)

يَا غَادةَ العَاصِي الرَّضيةِ فِي النِّسا # حَيَّاكِ رَبُّكِ فِي الصَّبَاحِ وَ المَسَا

لـــَستُ الوَحِيدَ عَلى هَـــواكِ تَنَفَّسَا # لكـــنْ قَلـــبي كُلُّـــه لـــكِ كُرِّسَا

ثم يقول : قَلبٌ يَعيشُ عَلى مُنَى لقيَاكِ # نَادَاكِ ...لَوْ تَدْرينَ كَمْ يَهْواكِ

نَاجاكِ دَهْــرًا قَبْلَهَا سَمَّاكِ # وَ دَعَا سِوَاكِ وَ مَا عَنَى إلاكِ

ليعود في حاضره إلى موضوع المرأة، ويوظفها منفذا جميلا ليفك به أحزانه، ويـــنفس به عن كربه ليقول لها ([4]): (المتقارب)

---

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 111.

[2] ينظر: نادرة جميل السراج : نسيب عريضة الشاعر الكاتب الصحفي, ص 84.

[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 257-259.

[4] ينظر: المرجع نفسه ، ص 134.،135

أنَــــامُ، فَأبصِرُ فَــوقَ الغَمَامِ # قُصُورًا خــَيَاليةً لا تُــرَامْ

فَأجثُو عَلى بَـــابِهَا بِاحتِرَامِ # فَــيُدْخِلنِي الحُبُّ خَدَرَ الغَرَامْ

هُنالكَ تَرِينِي مُنًى لا تُــرَامُ # وَ تَصعْدُ بِي فِي مَرَاقِي الهُيَامْ

وَ تَطلبُ مِنِّي بِحَقِ الــوِئَامِ # بَقَـــــاءً لنَبلُغَ أوْجَ التَّمَــــــامْ

و بنفس حائرة تنتحب وتهذي ولـــَّها أنشد **أمين الريحاني** قصيدة حـــرة في صديقته التي غرقت في نهر (الأمازون) , فيقول([1]):

هُوَ ذاكَ وَجهُكِ، فِي كُلِّ مَكَان

فِي الظُلمةِ وَ النُّورِ

فِي ليلِ الحُزْنِ، وَ فِي فَجْرِ الحُبُورِ

عَلى الجُدْرَانِ وَعَلى الأشْجَارِ

عَلى وَجْهِ الفَجْرِ، وَ عَلى وَجْهِ الأمْوَاجِ الضَّاحِكَةِ

أرَاكِ فِي الصَّفْصَافِ وَ أذكرُ حَنْوكِ

لم يغفل الشعراء المهجريون من الرابطة القلمية عواطف أخرى متنوعة إزاء فئات اجتماعية أخرى غير الأسرة و المرأة، فهذا **جبران خليل جبران** نراه ساخط مُدينا للظلم و أشكاله في المجتمع، فليس عاطفة السخط رداءا فكريا تأمليا يدعو إلى مفارقات عجيبة، فقد سخر وسخط من رجال الدين من المسيحيين الذين اتخذوا من الدين تجارة إذ يقول فيهم ([2]): (البسيط)

والدِّينُ فِي النَّاسِ حَقلٌ ليسَ يَزْرَعُهُ # غــَيَرُ الآلى لَهُم فِي زَرْعِهِ وَطَرٌ

مِنْ لآمِلٍ بِنعيمِ الخُــــلْدِ مُبْتَشِرٌ # وَ مِنْ جَهولٍ يَخَافُ النَّارَ تَسْتَعِرُ

فَالقَومُ لَولا عِقَابُ البَعْثِ مَا عــَبَدُوا # رَبًّا وَ لولا الثَوابُ المُرْتَجَى كَفَرُوا

كـــأنَّمَا الدِّينُ ضَرْبٌ مِنْ مَتَاجِرِهم # إنْ وَاظبُوا رَبِحُوا أوْ أهْمَلُوا خَسِرُوا

[1] ينظر :رياض العوايدة ، أمين الريحاني،ص83

[2] ينظر :سليمان كامل ، دراسة في شعر جبران خليل جبران ,ص 54.,وينظر ،جبران خليل جبران ،المجموعة الكاملة ،ص200

و ها هو **أبو ماضي** يصيح بكل كبرياء في وجه منتقديه ومعارضيه من شعراء المهجر, وعلى رأسهم (أحمد زكي أبو شادي) عندما وصف شعره بالهزالة والانتحال مبديا عاطفة الغضب و الاستياء قائلا ([1]): (الكامل)

شُكرًا لأعْدائِي، فَلولا عِيئُهم # لَمْ أدرِ أنَّهُم وَ مِنَ الغَوغَاِء

ذَنْبِي إلى الحُسَادِ أنِّي فــُقْتُهُم # وَ تَرَكْتُهم يَتعَثرُون وَرَائِي

وَخَطيئَتِي الــكُبْرَى إليْهُم لأنَّهم # قَعِدُوا وَ لَمْ أقعُدْ عَنِ العَلياءِ

عَقْوَ المُروءَةِ وَالرُّجُولةِ :أننِّي # أخْطأتُ حينَ حَسِبتُهُم نُظرَائِي

و بنفس الغضب والاستياء يتجه **ميخائيل نعيمة** ُإلى أصحاب الأموال الذين يلهثون ليلا و نهارا لتحصيله, ونسوا فقره , وحاجته مع المحتاجين قائلا ([2]): (السريع)

يَا حَــاشِدَ الأمْوالِ فِلسًا إلى # فــلِسِ يَــكِدُّ اللَّيلَ قَبلَ النَّهارِ

أيَامُهُ صــقْرٌ مَثَلَ أعْــوَامِهُ # لا لَونَ فِيها غَيرَ لَونَ النُضَارِ

ليقول: لا وَالــذي الأقْدارُ خــُدَّامُهُ # مَا فِي فُؤادِي غَصَّةٌ مِنْ غِنَاكَ

إذْ قَدْ حَبَانِي الحَظُّ بَعضَ الغِنَى# يَا صاحِبِي مِنْ غَيرِمَا قَدْ حَبَاكَ

و في مقابل عواطف السخط والاستياء والازدراء والغضب نجد عند شعراء الرابطة القلمية عواطف مضادة تحمل الإحساس الصادق بالشفقة والــرحمة بالآخرين, وأشهر نماذجها قصائد **لايليا أبي ماضي**، ففي(الفقير) يقول([3]): (الكامل)

همٌ ألَــــــمَ بِهِ مَــعَ الظَّلماءِ # فَنَأى بِمُقْلتِهِ عَنِ الإغْفَاءِ

نَفْسٌ أقامَ الحُزنُ بَينَ ضُلوعُهِ # وَالحُزنُ نَارٌ غَيرَ ذاتِ ضِياءِ

فِي قَلبه نِارٌ (الخليل) وَ إنَّما # فِي وَجْنتَيهِ أدْمُــعُ (الخنساء)

و يقول مبينا اثر ذلك في نفسه :

إنِّي لأحْزَنُ أنْ تَكونَ نُفوسُهم # غَرَضَ الخُطُوبِ وَ عُرْضَةَ الأرْزَاءِ

---

[1] ينظر :جميل جبر ،ايليا أبو ماضي ،دار المشرق ط1بيروت 1992لبنان ،ص 66.، وينظر ،إيليا أبو ماضي ،الأعمال الشعريّة ،ص 92

[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ,ص 31.

[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 88.

وارَحْمَــتَّا للــبَائسينَ فَإنَّـــهُم # مَـــوْتَى وَ تَحْسَبَــُهم مِـــَن الأحْيَـــاءِ

و نظم على لسان فـــتاة شابة أرغمها ذووها على الاقتران برجل طاعن في السن, إذ يقول([1]): (الرمل)

لِي بـــَعْلٌ ظَنَّهُ الـــنَّاسُ أَبِي # صَـــــدِّقُونِي أَنَّه ُغَيرَ أَبِي

وَ اعدلُوا عَنْ لَومِ مَنْ لَوْ مَزجَتْ # مَا بِهَا بـــالمَاءِ لَـــمْ يُسْتعْذَبِ

يَشْتَكِي الـــمَرءُ لِـــمَنْ يَرْثَى لَهُ # رُبَّ شَكْـــوَى خَفَفَتْ مِنْ نَصَبِ

و بموت صديقه أمين الريحاني نظم **إيليا أبو ماضي** بكائية تأبينية يبث فيها لواعج الحسرة والألم, إذ يقول ([2]): (الخفيف)

قَدْ سَمِعْنَا، يَا ليتَنا لَمْ نَسْمَعْ # نَبَأ زَعْزَعَ القُلوبَ وَ ضَعْضَعْ

فَجَزَعْنَا، وَ حَقُنَا أنْ نَجْزَعَ # لفِرَاقِ الفَتَى الأديـــبِ الألمَعْ

إلى قوله: فَابْسِمِي فَوقَ قَبرهِ يَا نُجُومُ # وَ تَـــرَنَّمْ مِنْ حَولِهِ يَا نَسيمْ

فَالدَفينُ الَّـــذي هُنَاكَ يُقيـــمُ # بَطَلٌ مُصْلِحٌ وَ رُوحٌ كَريـــمْ

ولنسيب عريضة قصيدة أو بكائية درامية مليئة بعواطف الشفقة والعطف يصور ويصف فيها ألم الأم المنكوبة والمفجعة مع طفلها الصغير العاري والجـــائع إبَّان المجاعة التي حلت بلبنان و سوريا, إذ يقول ([3]): (الهزج)

ظَـــلاَّمُ الوَّيلِ قَدْ جَنَا # وَ بُـــوقُ الهَّم قَـــدْ رَنَا

فَنَمْ يَـــا طفلُ لا يَهْنَا # غَـــنُّي بَـــاتَ شَبْعانَـــا

قـــتَامُ اليَأس غَطَّانَا # فَـــنَمْ لا عَيـــْنٌ تَرْعَانَا

إذا مَا صُبْحُنَا جَانَا # حَسِبْـــنَا النُّـــورَ أكْفَانَا

بَكَى طَفْلِي وَمَا نَامَا # وَقَضَى العُمْرُ صَوامَا

وعاد عريضة ليقف على قبر غانية من الغواني, وقلبـــه يفض عطفا و إشـــفاقا

---

[1] المرجع السابق ،ص 115.

[2] المرجع نفسه :ص 378-379.

[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة,, ص 93.

على ماضيها اليائس و حاضرها الفاني, إذ يقول ([1]): (الطويل)

هُنَا قَبْرُها هَلْ طَهَّرَ المَوتُ عَارَها # وَهَلْ خَلعَتْ عَنْ صَيتِها الظَّنَ وَ الدَّمَا ؟

هُنَا قَبْرُهَا فَلَيَغْفِرِ الله ذَنْبُـــها # إذَا كَانَ عَدْلًا أنْ نَعُدَّ الشَّقا جُرْمَا

فَقَدْ مَارسَتْ فِي العَيْشِ بُؤْسَا مُنَوَّعَا # وَ جَازَتْ جَحِيمًا لا أَشَدُّ وَلا أَحْمَى

أفِي العَدْلِ تُجْزَى عَلى الإثمِ وَحْدَها # وَ تَحْمِلُ دُونَ القَوْمِ مِنْ عَارِهُم وَسَمَا

ب ــ تشكيل العاطفة في المهجر الجنوبي(العُصبة الأندلسية) :

اهتم شعراء العُصبة الأندلسية بالفئات الاجتماعية التي تحيط بهم, وبينوا مواقفهم إزاء هذه الفئات في نماذج شعرية كثيرة مليئة بالعواطف والأحاسيس, ترجمت معالم نفسية, ورغبة لا تظهر إلا من خلال أشكال لغوية تنطوي على خصائص أســلوبية منوعة, ومن أبــرز الــعواطف التي بــرزت في أشعارهم عاطفة الحنان الأسري الدافئ من خلال قصائد حــافلة بعواطف الأمومة, و الأبوة , و البنوة, أمــّا حديث الشعر المهجري عن الأولاد فطويل ومتصل كما حديثه عن الأمهات و مراثيها, وقديما قال الشاعر العربي في الأولاد ([2]): (السريع)

((وإنــَّمـــا أوْلادُنـــَا بَينَــــنا # أكْبَـــادُنا تَمْشِي عَلى الأرْضِ

لوْ هَبَّت الرِّيحُ عَلى بَعضِهِم # لامتَنَعتْ عَينِي عَنْ الغَمْضِ))

أمَّا شعر الأمهات عند الأندلسيين, فحافل بلواعج الشفقة والرحمة عليها, حتى أنّ شاعرا كـــ**(فوزي المعلوف)** يتمنى أن لا تـــلده أمه لأنه سيعاني مثلما تعـــاني في هذه الحياة، إذ يـــقول ([3]): (الخفيف)

كَمُلَ الطِّفلُ فِي حَشَاهَا شُهُورًا

ثُمَّ تُلقيهِ للعَذابِ سِنِينَا

---

[1] المرجع السابق :ص205.
[2] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، ص 355.
[3] ينظر:ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ،ص 65-57.

لا تَكُونِي أَهْلَ البَّلاءِ لذاكَ الطِّفْلِ

يا أُمُّ! وَ ارحَميْهِ حَنَينَا

أنْتِ أدْرَى بِحَسْرَةِ العَيْشِ إذْ لَاقَيتِ

مِنْ شَقْوَةِ العَيْشِ فُنُونَا

و هو القائل كذلك في نبذ الزواج و الولادة لأنّ الحياة شقاء ([1]): (مُحْدَث الخفيف)

بَسْمَةُ الأهْلِ يَومَ نُوْلَدُ حَوْلِي # عَبَراتٍ عَلى المُهُودِ

دَمْعَةُ الأهْلِ يَومَ نُولدُ سِيلِي # بَسَماتٍ عَــلى اللُّحودِ

وهذا **شفيق المعلوف** تحت وطأة الهجرة، وهو يترك أمه بوطنه وحيدةً كسيرةً، فيقول متألما ([2]): (الوافر)

وَغَادرَ عِندَ صَخْرِ الشَطِّ أُمًّا # تَذُوبُ إليهِ تِحْنَانَا وَ شَــوْقَا

فَــمَا نَضَبَتْ لِمُقْلتِهَا دُمُوعٌ # كَأَن لِعَينِــها فِي البَحْرِ عِرْقَا

لقد كـــثر ذكر الأم والأخوة والآباء وحالهم بعد الفـــراق عـــند الشعراء المهجريين الجنوبيين، ومنهم رشيد ســليم الخوري **(الــشاعر القروي)**، ففي إحدى قصائده الحميمة بعنوان «تحية مغترب» يقول([3]): (المتقارب)

سَلامٌ إلى حَيثُ غادَرتُ رُوحِي # بِــلبنانَ سَابحَةً هَــائِمهْ

إلى الاخوة كَــــفِراخ القَــطَا # وَأُمٍّ عَلى أمْرِهِم قَــائِمهْ

إذا عَبَسَ الــدَّهرُ فِـــي وَجْهِهَا # تَظَلُّ لَهُمْ أبداً بــَاسِــمَهْ

فــيا رَبُّ رِفْــقًا بِتلكَ الــفِراخ # وَ ابْــقِ لهُمْ أُمَّهمْ سَالِمَهْ

و يقول في حكمة صائبة ملخصا حُبّ الأم ([4]): (الطويل)

وَ لَوْ كَانَ يُغْنِي الحُبُّ أَوْ يَدْفَعُ الرَّدَى # لَمَا نَامَ تَحْتَ التُّرْبِ حَيٌّ لَهُ أُمٌّ

---

[1] فوزي المعلوف : مختارات من مناهل الأدب العربي ،ص 37 .

[2] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 350.

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ،ص 410.

[4] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ،ص 352.

كما يصف فؤاد الأم, ويقرن الأم في المسيحية بالله ،إذ يقول ([1]): (الوافر)

فُــؤَادُ الأمِّ مَالكَ مِنْ فُــؤادٍ # يَضُمُّ مِنَ العَواطِفِ مَا يَضُمُّ

غَلَــطنَا حَــيْنَ صلَّينَا(أبَانَا) # كَمَا قالُـــــــوا لَنَا فَالله أُمٌّ

أمَّا **الياس فرحات**, فقد نــظم قصيدة من ديـــوانه (الربيع) يتذكر فيها أمه بنغمة ألــم من البعد عن الأهل, والوطن تزخر بعاطفة الحب للأم ، فيقول([2]): (الكامل)

أمَّـــــاهُ ليتَ مَعَ النَّسيمِ رسَالةٌ # تَأتِي فَتُرجِعُنِي إلى أفْرَاحِي

مَرَتْ ليَالِي العِيدِ بي وَ كَأنَّما # وَجْهُ العَبُوسِ بوَجهْهَا الوَضَّاحِ

أنِّي التفتُ أرَى الخَلائِقِ تَحْتَسِي # رَاحَ الصَّفَا وَأنا دُمُوعِي رَاحِي

حتى أنَّ **نعمة قازان** يرى في غربته, وكأنّه مَفصُول عن أهله وحاضره وماضــيه فيقول ([3]): (المتقارب)

لَقَدْ مَاتَ أهْلِي وَ أمْسِي وَ يَومِي # وَ لَــمْ يَبْقَ إلا غَدِي ثَرْوَتِي

إذَا صَارَ أمْسِي وَ يَوْمِي غَــدِي # فَثُرْتُ اضْــرِبُ عَلى مُقْلَتِي

وها هو ذا **شكر الله الجر** تعاوده ذكريات أخيه الشاعر (عقل الله), فــينظم مرثيّة في ذكر مناقبه, و يصف تعلقه به , إذ يقول([4]): (الخفيف)

أنْتَ عِندِي أعَزُّ كَنْزٍ نَفَضْتُ الــ# تُربَ عَنْهُ فِي رَعْشَةِ المُشْتَاقِ

إنَّ فِي عَوْدِكَ المُرْجَي للبنَا # نَ لَنَصرٌ يَشِعُّ فِي إخْفَاقِي

حَسْبُ حَظِّي أنِّي أحَقِّقُ حُلْمًا # كَانَ يا عِقْلُ غُصَّةً فِي التَّرَاقِي

فَهَنَائِي بــِأنْ أعُـــــودَ لَلأرْ # زِ إلى ظِّلِ رُوحِـــــهِ الخَــفَاقِ

---

[1] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة (شعر) , ص 414.

[2] ينظر : سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات شاعر العرب في المهجر ،ص 193-194.

[3] نعمة قازان : معلقة الارز، ص 30.

[4] :ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ،ص 711-712.

أمَّا بخصوص عاطفة الحب و الوله بالمرأة، فقد أفضى الشعراء الأندلسيون بالكثير وبطرق مختلفة أحيانا، فهذا **فوزي المعلوف** يصف علاقته بالحبيبة من خلال قصيدة «لفافة تبغ», فالحبيبة غارت منها و لامت الشاعر, فيرد عليها قائلا([1]): (الطويل)

تَرَانِي دَوْمًا وَ اللفيفةُ فِي فَـمِي # تَذُوبُ كَمَا ذَابَ المُحِبُّ مِنَ الـوَجْدِ

وَ أَلثُمُهَا لا لَثْمَةَ الوَجْـدِ إِنَّمَا # لُمَـامًا، كَـتَقْبِيلِ الفَرَاشَةِ للوَرْدِ

فَقَالتْ: لِيُهنِئْكَ الهَوَى مِـنْ لَفِيفَةٍ # تَعَشَقْتَهَا قَـبْلِي، وَ َمازِلتَ مِنْ بَعْدِي

عَلَى بُعْدِهَا مَا كُنْتَ تَصبْرُ سَاعَةً # وَ َتصْـبِرُ أَيَّامًا طِوالا عَلَى بُعْدِي

فَقُلتُ لَهَا : مَهْلا فَمَا كُنْتُ مُذْنِبًا # وَهَا أنَا بـَاقٍ فِي هَوَاكَ عَلَى عَهْدِي

والحُبُّ في قلب **المعلوف** مريض بالعذاب مريض بمرضه الذي صنع عليه سوداوية قاتمة, لقد أحب فتاة جميلة, ولكنه لم يتمكن من الزواج منها, فاضطرته حبيبته للهجرة إلى البرازيل حيث ظن أنه سيدفن آلامه, ولكنه اخفق في ذلك, فترجم هذا الإحساس في قصيدته (القفاز اللقيط) يرمز إلى قلبه قائلا ([2]): (الطويل)

فَلَمْ يَبقَ مِنْ رَيْبٍ بِأنَّ التي رَمَتْ # بِهِ غادَةٌ ، أوْ ضَاعَ مِنْهَا وَ لَمْ تَدْرِ

فَيَا لك قُفَازًا طريحًا عَلى الثَّرَى # يُعَانِي عَذَابَ البَرْدِ وَ الذُّلِ وَ الهَجْرِ

و في عاطفة الحُبِّ يقول **القروي** عن نفسه << أحببت، وبكيت كثيرا وأحببت وأبكيت أكثر، لم أكن قط مستهترا، ولا منّيت فتاة بوعد، بل كنت في كل حب مطلوبا أكثر مني طالبا >> ([3])، ويعلن ِ بأنّه أصيب بالمعاصي كسائر الشباب, ولكنه استهتر ما وسعه الاستهتار, ولم يُخِل بالآداب العامة, إذ يقول في إحداها, ([4]): (الطويل)

أتَاكَ الهَوَى فَاصبْرْ عَلى الوَجْدِ وَالألَمِ # أَلم يَأتِـكَ الإنْذَارُ مِنْ أهْلِهِ ألَـمْ ؟

نَـهَيتُكَ يَا قَـلْبِي فَـلَمْ تَنْفَعِ الـنُّهَى # وَ هَا أنتَ نَدْمَانُ وَ لا يَنفَعُ النَّدَمْ

---

[1] فوزي المعلوف : مختارات (مناهل الأدب العربي), ص 20-21.

[2] ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي , قصة الأدب المهجري , 637.

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 33.

[4] المرجع ، ص 390.

و يقول أيضا مستحضرا بعض الذكريات : ([1]) (الكامل)

هَلْ تَذكُرينَ لِقاءَنَا فِي رَوضَةٍ # سِحْرِيَّةٍ و الطَّيرُ تَهْتِفُ باسْمِكِ

وَالشَّمسُ تَلقِي فِي المُرُوج ظِلالنَا # عَــمَدا لِتَحتَفظَ المُرُوجُ بِرَسْمِكِ

ثُمَ ارتَمينَا بــَينَ أحْضَانِ الرُّبَى # تَمِلينَ فِي الفَضَا النَّدِيِّ كَجِسْمِكِ

أمَّا الحُبّ عند **الياس فرحات،** فقد انعكس على همومه, فأصبحت حرية بلاده شغله الشاغل, وهمه الأكبر حتى أننا لم نكن نتوقع أن نجد عــنده شعرا غــزليا في المرأة فالحُبُّ عنده عاطفي حنون بل يشبه شعر العذريين، فهو لا يتعالى على الحب و لا يسمو على الهوى بل يخضع لهما, و يبدو ذلك الخضوع في قوله ([2]): (السريع)

الحُبُّ صِنْوُ اللـــه مِنْ قِدَمِ # وَ شَرَكُهُ فِي النَّهي وَ الأمْرِ

هَــذَا الَّذي لَوْلاهُ مَا سَهَلتْ # للأوَلينَ صُعُوبةُ الوِزْرِ

وَهُوَ الَّذي لَولاهُ مَا ابتسمتْ # زَهرُ الحَدائِقِ للنَّدى الدُّرِي

فالمرأة سلطان الجمال، ولابد للرجال من الخضوع, فيقول ([3]): (مجزوء الكامل)

قُلْ هُنَّ وَ التزمْ الأدَبْ # أبعــدْ بهِنَّ عَنِ الرِّيبْ

الحُسْنُ سُلْطَانُ فَإنْ # قَادَ المُحِبُّ لِمَنْ أَحَبْ

وَالحُـــبُّ يَفْعلُ فِي نُفُو # سِ الخَاضِعِينَ لَهُ العَجَبْ

أمَّا بقية العواطف البارزة في شعر الأندلسين غير عاطفة الحنان و الحُبِّ، فقد عثرنا على عواطف اشمئزاز, واستهتار يقابلها عواطف شفقة ورحمة وعطف عند أبرز شعراء المهجر الجنوبي, ومــنهم **فوزي المعلوف** في قصيدة (غرناطة) أيــن يــشفق و يتأسف على حالها قائلا ([4]): (السريع)

غَرنَاطةُ أوّاهُ غــَرناطةُ # لَمْ يَبقَ شيءٌ لَكِ مِنْ صَوْلَتِك

---

[1] المرجع السابق ،ص 405.

[2] ينظر:سمير بدوان قطامى ، الياس فرحات ،ص 180.

[3] ينظر : المرجع نفسه ،ص 182.

[4] فوزي المعلوف:مختارات(مناهل الأدب العربي)،ص45

آهٍ عَلى أَمْجادِكِ الضَّائِعَةِ # شَـيعْتُها بِالنّظرَةِ الـدَّامِعَةِ

ويعود **القروي** ليستهجن فعل جامعي الأموال من الأغنياء الذين يبخلون عن غيرهم بأموالهم , فيقول ([1]): (البسيط)

تَشْكُو خَزائِنُكُم ضَيقًا بِثروَتِكُم # وَ النَّاسُ مِنْ فَقْرٍ وَ مِنْ ضَيَقِ

َودَّتْ مَلايينُكُمْ لَوْ كنْتُ سَيِّدَها # كَيْمَا تُحَرَّرُ مِنْ رِقِّ الصَنَادِيقِ

ويلتفت للمُرائي يتعجب من سلوكه قائلا ([2]): (مجزوء الرمل)

قَدْ عَجِبنَا مِنْ مُراءٍ # لأن لِلنَّاسِ مَجَسُّهُ

هُوَ ذِئْبٌ فِي خَرُوفٍ # كَيفَ لا يَنْهَشُ نَفْسَـهُ

أمَّا **الياس فرحات**, فقد كثرت انتقاداته لفئات اجتماعية عديدة، وهو من الشعراء الذين انكبوا على أمراض المجتمع والسياسة، فبرزت في ذلك عواطفه جياشة قوية، ومنها عاطفة السخط والغضب على سلاطين وملوك العرب الذين ضيعوا البلاد والعباد فيقول في إحدى قصائده غاضبا ([3]): (الطويل)

مُلوْكٌ ظَنَنْاهُم صُقُورًا وَ عِنْدَمَا # غُزِينَا رَأينَا صَاحِبَ التَّاجِ هُدْهُدَا

و يقول في التهكم و الاستهزاء بسفور النساء و الفتيات ([4]): (مجزوء الكامل)

أَ رَأيتَ هـاتَيكَ الَأوا # نِسِ كَالدُّمَى بيضًا نَواعِمَ؟

تـلِكَ المَحاسِنُ كُلُّها # غِـشٌّ تـحَلّلهُ الكَرَائِمُ

سَلْ جَارَكَ العَطّارَ كَمْ # يَبْتَعْـَن مِنْهُ مِنَ اللوَازِمِ

و يحوّل ناظريه إلى رجال الدين، فيسخط من أعمالهم وفِتنهم, ومنهم الذين أضرموا الحقد و الفرقة في بلاده, إذ يقول ([5]): (الخفيف)

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ،ص308.
[2] المرجع نفسه ،ص265.
[3] ينظر : سمير بدوان قطامى ، الياس فرحات ،ص 149.
[4] ينظر :المرجع نفسه ،ص 171.
[5] :ينظر:المرجع نفسه ،ص 173.

مِمَنْ الــعَطْفُ وَ التَّساهُلُ مِمَنْ # أَمِنْ الشَّيخِ أَمْ مِنَ المُطْرَانِ ؟

نَحْنُ نَبْنِي مَعَابِدَ الحُبِّ وَ الإخْــ # لاص للنَّاسِ إذْ هُمَا يَهْدِمَانِ

وَ إذا ظَــــلَّ للــجَهَالةِ ظِــــلٌّ # فَــهُمَا لا مَحَالــــة الغَالِبانِ

و في الاستعطاف يقول **القروي** : ([1]) (الكامل)

يَا مَـــنْ يَعُدُّ عَلَيَّ كُــلَّ صَغِيرةً # إنْ لَمْ تَكُنْ مُتسَاهِلا كُنْ عَادِلا

إنْ كُنْتَ مِثْلِي نَاقِصًا فَاعْذُرْ وَإنْ # تَكُ كَامِلا فاعْذِرْ لِتبْقَى كَامِلا

أمّا في البكاء و الإشفاق فله مرثية في معلمه (جبر ضومط) ([2]): (مجزوء الكامل)

قِــفْ نَبكِ أَعْلامَ الهُــدَى # وَ نُوفِهِمْ حَقَّ الرِّثاءِ

أُودَتْ بِهِمْ كَفُّ الــــرَّدَى # وَ اجْتَاحَهُم عَرمُ القَضَاءِ

لا صَوْتَ يَعْدُو وَ لا صَدَى # غـــَيرَ التَّنَهُدِ وَ البُكاءِ

ج-**<u>تشكيل العاطفة المهجرية</u>** : و من خلال عرضنا الموجز لأهم النماذج الشعرية الحافلة بالصور العاطفية المنوعة (الحنين الأسري-حب المرأة-عواطف إزاء الآخرين) نكون قد حددنا العلاقة الشخصية العاطفية التي تربط الشاعر المهجري بشخصية (الآخر), ومنه يمكننا رصد التشكيلات التعبيرية الفنية, وربطها بالجانب النفسي للشاعر المهجري كما يأتي :

-امتاز الحنين الأسري في الشعر المهجري القلمي ببكاء الأهل (الأخ، الأم، الأب .) بكاءً يفضي بالشاعر إلى التصريح عن عواطف جياشة, و التركيز عليها من خلال مفردات (يا لهفي / طوى يعض نفسي /بكيت عليه /حيّر نفسي/عرفتك/الدمع منصبا) مع دعوة ملحة إلى إشراك المظاهر الطبيعية (الدياجي/الروض/الغمام/عويل الرياح.) في بكاء المفقود و توجيه الــلوم والعتاب للموت وللحفار والأقدار، وذلك لشدة

---

[1] الشاعر القروي:الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 351.

[2] المرجع نفسه ، ص 575.

الارتباط الأسري عند الشاعر بالأهل والوطن وبالذكرى الماضية، ونجد أنّ الشاعر قد يصاب في بعض الأحيان بحالات هُمودية إزاء هذا الفقد.

ـــ امتاز حُبُّ المرأة في الشعر المهجري القلمي بالحب الفلسفي المثالي، فحُبُّ جبران خليل جبران حب أفلاطوني بعيد النجاسة، أما حبُّ ميخائيل نعيمة فحب صوفي تتحد فيه الذات مع الذات الإلهية, وكلاهما حذرا من الحب الجسدي الطارئ الذي يدنّس جوهر الإنسان النقي, وسَعَا إلى التطهر من هذا الحب, والارتماء في حب عذري غايته المحبة الربانية، مما نلمس من خلال ذلك حضور الأنا المثالية, وهي (أنا) تخضع في حواسها وعواطفها للتصور العقلاني للأشياء.

لم يبتعد إيليا أبو ماضي عن هذا الحب المثالي إلا أنّه يبحث عن هذا الحب في الجمال و الحســن, إنّه الجمال والحسن الفــطري في المرأة العربيّة بدون تصنع ,إذ قال:

((إنَّ المَلاحَةَ عِندهَا عَرَبيَّةٌ # وَ جَمَالُ هَاتيكَ الدُّمى مُسْتَعْرَبُ)) .

أمَّا نسيب عريضة، فــقد بدا متحفظا من الحب الجسدي, وركز على الأنا الــراهنة في وصفه, وبكل ما تحمله هذه الأنا من خصائص سرية مضطربة، فعاد بذكرى الحب القديم ليستحضر خفاياه ((قَلبٌ يَعيشُ عَلى مُنَى لُقيَاكِ # نَادَاكِ ..لَوْ تَدْرينَ كَمْ يَهْواكِ)) و يدعو إليه إلى أن وصل إليه بحب جديد تمرغ في وحله, وارتوى من نبعه حتى الثمالة, ليصل في الأخير إلى الاتحاد بالأنا الحقيقية التي تعايش حاضرها وتتغنى بلواعجه : ((هُناكَ تَريْنّي مُنًى لا تُرَامُ # وَ تَصعَدُ بي فِي مَرَاقِي الهُيامِ)).

و الحُبُّ عند أمين الريحاني حب نثري لا يضبطه نــظام الشعر العمودي لئلا تَــعُقده أو تحده القوافي، فهو حُبّ منثور بين صور الألم والحسرة على التي أغرقت نفسها بنهر الأمازون، فتركت شاعرنا مصابا بدائها يلازمه في كل مظاهر الطبيعة :

((هُوَ ذا وَجْهُكِ فِي كُلِّ مَكان / فِي الظُّلمَاتِ وَالنُّور/ فِي ليلِ الحُزْنِ وَفِي فَجْرِ ...)) .

-امتازت بقية العواطف (السخط، والشفقة...) عند القلميين بانتقالها عبر فئات اجتماعية واسعة (رجال الدين/ رجال المال/ الشعراء/ الأيامى و الأيتام...), وهي نماذج بشرية جد مؤثرة في نفسية الشاعر المهجري, فسخط الشاعر من رجال الدين بادٍ من خلال سلوكياتهم التي تنتفي والدعوة إلى المحبة و الاتحاد, ونبذ الفرقة, وتنتفي كذلك مع رجال المـــال في دعوة الشاعر إلى القناعة, ونبذ المادة, والصراع الدنيوي من أجلها مما يؤدي إلى ظهور طبقات, أو فئات اجتماعية مقهورة (الأيامى و اليتامى), والتي لا يلتفت إليها هؤلاء .و الشفقة عند شعراء المهجر نتيجة طبيعية للـــظروف التي أحاطت بالأسر العربية أو الغربية التي داستها القرارات السياسية, والنزعات العرقية مما أدى إلى ثورة الشاعر ضد هذه الظروف بالتركيز على أدواتها، وصورها المادية(شكرًا لأعدائي/ يا حاشد الأموال), وآثارها السلبية (كَفِرُوا /.نَهَمُوا من الغَوغاءِ قَعَدُوا../ أيامُه ُصفرٌ. .../هَمٌّ ألم به...) .

أمَّا الشـــفقة فقد تعددت صورها بين الفـــئات الاجـــتماعية (الفقير/الفتاة المـــرغمة على الزواج من كاهل في السن/العاهرة المدفونة /الشاعر المغمور), وهي صور أدت بالشاعر في الأخير إلى لوم المجتمع لأنّه هو المتسبب الوحيد في هذه المأساة .

-أمَّا الحنين الأسري في الرابطة الأندلسية, فقد كان أغـــنى وأغزر من الحنين الأسري في الرابطة القلمية بسبب تنوع عواطف الأمومة والأخوة والأبـــوة حتى قِيلَ أنّ الشعر الجنوبي في الرابطة الأنـــدلسية أغزر منه في المهجر الشمالي وربما لأسباب اجتماعية وتاريخية تعود إلى نضوج الشعر المهجري بعد (1932 م).

لقد احتل شعر الأم في المهجر الجنوبي مكانة مرموقة عند شعرائه فـــ(فوزي المعلـــوف، و شفيق المعلوف، و الشاعر القروي ، و الياس فرحات، ناجوا الأمَّ وركزوا على الحنين إليها، وفضلها في لم شمل الأسرة, والحفاظ عليها حتى أنّ فوزي المعلوف تمنى أن لا يولد لكي لا يسبب لأمه التعاسة والألـــم, و نبذ فكرة الـــزواج والولادة إطلاقا ((يا أمُّ ! ارحميهِ حَيًّا...أنتِ أدْرَى بِحَسْرةِ العيشِ إذْ لاقيتِ)), كما بالغ القروي في حب الأم إلى درجة أن قرنها بالله (حاشاه تعالى), فنلمح في ذلك **عقدة**

أوديب لشدة ارتباطه بالأم و حنانها مما قد يؤدى إلى توقف نفسية الشاعر عن النـــمو و ارتداده إلى شخصية أمّه بسبب عدم التأقلم مع الناس و البيئة عندما قال:

((غــلطْنَا حِينَ صلّينَا أبَانا # كــمَا قالُوا لنَا فَالله أمٌّ)),

و يتعدى الحنان الأسري في المهجر إلى الأهل والخلان, ووصف حالتهم عند الفراق فشبهه(نعمة قازان) بالموت، كما تُرجم هذا الحب إلى بكاء الأخ عند (شكر الله الجر).

-أمَّا حُبُّ المــرأة فــقد ظهر جليا عند فوزي المعلوف الذي طرق موضوع الغــيرة في المرأة (قصيدة لفيفةُ تبغ)، و اتخذ من لفافته موضوعا للحديث عن المرأة، و شدة غيرتها على الرجل، ووظف الرمز للحديث عن طباعه وآلامه في بحار الحب (قصيدة القفاز اللقيط)، وهي معالم توحي إلى اتخاذ مسافة آمان بينه و بين المرأة, هذه المسافة التي تسمح له بمجال المناورة في علاقته معها، في قوله:

((فقلتُ لها ! مَهْلا فما كانتْ مُذْنِبَا # وَ هَا أنا بَاقٍ فِي هَواكِ عَلى عَــهْدِي))

كما يرى كلٌّ من القروي و الياس فرحات في حب المرأة سلطان الجمال المسيطر على الرجل و قلبه, إذ نلمس تحذيرا ووعيدا منه عند القروي عندما يقول :

((أتاكَ الهَوى فَاصْبِرْ عَلى الوَجدِ وَ الألمِ # ألَمْ يأتيكَ بالإنذارِ مِنْ أهْلِهِ ألم؟))

و عند الياس فرحات قوله: ((الحُبُّ يَفعلُ فِي نُفُو # سِ الخاضعينَ لَهُ العَجَبْ))

- وعاطفة الاشمئزاز إزاء الأغنياء عند القروي ومن المرائين, فيتعجب من صناديقهم المقفلة في وجه الضعفاء و الفقراء, لينظر إليهم نظرة سخرية وازدراء، و يستهزأ الياس فرحات من بعض الأوانس المترجلات موحيا إلى ما يعانين من احتجاج ذكوري مرده إلى الظروف الحياتية التي قلبت موازين الطبيعة, إلى جانب ذلك نرى للقروي عواطف الإشــفاق والاستعطاف؛ فالإشفاق دلــيل وفاء من الشاعر لمعلمه عندما رثاه بــقصيدة والاستعطاف دليل تواضع ، و ترفع إزاء منتقديه .

المبحث الثاني : التَشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن التَّعبيري

I – التَّــــعبيرية التقليدية

أ ــ في التَّعبيرية الشَمَاليّة(الرابطة القلمية)

ب ــ في التَّعبيرية الجَنُوبيّة (العُصبة الأندلسية)

ج ــ التَّشكيلُ التَعبيري التَقليدي

II –التَّـــــعبيرية التَّجديدية

أــ التَّعبيرية الرومانسية

ب ــ التَّعبيرية الرمزية

ج ــ التَّعبيرية الصوفية

د –التشكيلُ التَّعبيري التَّجديدي

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المكون التعبيري

بَعدمَا تناولنا في بداية المبحث الأول مَوضُوع الدراسة الأسلوبية الحديثة, ومجالاتها المختلفة, وخاصة المجال الفردي أو النفسي المتعلق بالفرد المنتج للإبداع الأدبي الشعري, و بعدما فَصّلنا في التعريف بمفهــوم التشكيل في النقد الأدبي الحديث نتجه في هذا المبحث إلى التشكيل الأسلوبي الذي ينصب حول القيــم التعبيــرية للمــنتِج /المبدع (الشاعر) في نصه الشعري, ومدى مساهمة الطاقات الكامنة (الطاقات التعبيرية) في التمييز بين الأعــمال الأدبية من وجهة أسلوبية لتترجم في الأخير نماذج تشكيلية تعبيرية حيّة تمثل لوحات فنية متميزة للشعر المهجري الحديث.

لقد أسهمت الأسلوبية التعبيرية بشتى إجراءاتها في دراسة الشعر العربي الحديث و قد وصفها الدارسون بأنها تقوم على دراسة علاقات الشكل مع التفكير(عموم التفكير), وتنظر إلى البنى, ووظائفها داخل النظام اللغوي, فهي وضعية ينصب اهتمامها على العمل الأدبي، و تركز اهتمامها كذلك على دراسة, و وصف الــتعبير عن شخصية المبدع وعقليته وتوجهه, وهو مفهوم تعبيري تكويني للأسلوب يشمل الفرد المنشئ، ويمتد إلى الأسلوب الذي يمثل الجنس الأدبي, أو الثقافة أو العصر السائد فيه ([1]). و ثمــة نقطة هامة في مجالات البحث الأسلوبي تتركز في اتجاه الوصول إلى أغوار النص الشعري للوقوف على عناصر التعبيرية, وشبكة علاقاتها بالعناصر الوجدانية التي يصنع تضافرها وحدة دلالية ([2])، و نقصد بالعناصر التعبيرية الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل الأدبي، ورصد القواعد التي تمسكت بها مجموعات ثقافية خاصة .([3])

تُؤمن الأسلوبية بأنّ لأي لغة فردية أو جماعية قيمة تعبيرية و عاطفية, ومنه فأنّه وفي مسائل التعبير الفردي أو الجماعي ليس ثمة داع لإعطاء الأفضلية لظاهرة على

---

[1] ينظر : فرحات بدري الحربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، الجامعية للدراسات و النشر ط1 بيروت 2003 م لبنان ص 16-17.
[2] ينظر :عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، مؤسسة علوم القرآن (عجمان) و دار ابن كثير سوريا ط 1 1993 م, ص 126.
[3] ينظر :المرجع نفسه ، ص 131.

أخرى لا للقاعدة، ولا للشواذ علاوة على أنّ أية لغة سواء أكانت يومية عفوية أو أدبية مبتكرة, هي أيضا ذات قيمة معرفية و عاطفية ([1]).

لقد أولى الأسلوبي "**شارل بالي**" اهتماما قصديا للجانب التعبيري في اللغة الإنسانية وتكلم عن مصطلح القيمة الإبداعية في النص الأدبي, والمتمثلة في الطاقات التعبيرية الكامنة في ذات اللغة التي تتفجر من عالمها الكامن إلى الوجود الــفعلي ([2]), و تــأتي مهمة الناقد الأسلوبي الذي يــقوم بالــبحث عن هذه الطاقات التعبيرية في الأنــماط اللغوية التي تترجم في فترة معينة حركات الفكر, وشعور المتحدثين باللغة ([3])، إلا أنَّ هذا العلم لم يركز أبحاثه على الأدب أو اللغة الشعرية الراقية في بداية ظهوره ، لأنّ الأديب ينتج لغة واعية بعيدة عن الانفعال, والعاطفــة, وقد تراجع (بالي)عن ذلك فــي أواخر أيامه, و أكدَّ أنَّ اللغة الأدبــية الواعية قــد تحتوي على عناصر وجدانية و عاطفية, ومنه فاللغة العاطفية قد ترد في الأدب كثيرا كما ترد في الكلام الشائع.([4])

و يبقى أن نؤكد أنّ لكل أسلوبي طرائقه الخاصة التي تحدد كيفية اقتحام العمل الأدبي لاكتشاف أبعاده التعبيرية << و أنه ليس ثمة طريق معبدة, أو مرسومة يسلكها الناقد فقد يستطيع ناقد الوصول إلى حقائق تغيب عن النقاد و الآخرين، فيدهشون للنتائج التي توصل إليها>>.([5])

هذا ما يفسح لنا المجال واسعا لتناول الشعر المهجري من الناحية التعبيرية لرصد مظاهر الأصالة الأدبية "**authenticité littéraire**" التي تجمع بين التقاليد الفنية القديمة والجديدة, ومظاهر الانفصال المعرفي " **coupure épistémologique** " بين الجديد, والقديم فنيا, و مظاهر الهيمنة الثقافية " **hégémonie culturelle** " التي تؤدي إلى سيطرة نمط من الفكــر, و الأنظمة اللغــوية والمعرفية لطبقة أو جماعة اجتماعية معينة في مرحلة تــاريخية معينـــة, وذلك كلــه من خــلال تناول الأسلــوب وعلاقته بالتعبير.

---

[1] ينظر : عدنان بن ذريل، النقد و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ,1989 م ،سوريا, ص 17.
[2] ينظر : عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر تونس 1994م ، ص 47.
[3] ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) , ط1 , 1998 م ،ص 21.
[4] ينظر : غراهام هوف ، الأسلوب و الأسلوبية ، (ت) كاظم سعد الدين ، دار الآفاق ، بغداد ,1985 م ،العراق، ص 39.
[5] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعر العربي , ص 122.

والتعبيرية في الشعر المهجري من مفاهيم الأسلوب القديمة والحديثة فقد ورد ذكر الأسلوب لغة في قـول ابن منظور قديما قائـلا <<..ويـقال للسطر من النخيل : أسلوبٌ، و كل طريقٍ ممتدٍ، فهو أسلوبٌ قال: والأسلوبُ : الطريق تأخـذ فيه و الأسلوبُ بالضَّم: الفن يقال أخذ فلان في أساليبَ من القول أي أفانين منه >>([1]) أمّا اصطلاحا فقد تعددت تعاريفه, ومن بين التعاريف الجامعة ما أورده الباحث" موسى سامح ربايعة "([2]):

-الأسلوب إضافة : الأسلوب إضافـة أو زيـادة تدخل على اللغة نفسها, مما يستدعي التعامل مع هـذه الإضافة, وهو تعريف يرتبط بالجانب الإنساني و الوجداني والعاطفي .

-الأسلوب اختيار : يمكن أن يولد نتيجة لاختيار المؤلف المبدع من بين الإمكانات اللغوية المتوفرة التي تقوم على أساس التبادل أو التكافؤ, ومن الممكن ملاحظة الفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي إلى لغة واحدة, وتؤدي كلها محتوى إعلامي واحد.

-الأسلوب انحراف : فالأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما و له علاقة بالاختيار الذي يمكننا أن نبرره بالمقارنة مع حالة الحياد, أو الأسلوب المحايد عندما ينفتح الاختيار على الانحراف, و للانحراف قيمة جمالية قد تجعله عنصرا أساسـيا في عملية الإدراك الجمالي .

و للأسلوب علاقة وطـيدة بالتعبير، فالتـعبير هو بيان ما يجول في خاطر الـشاعر أو الكاتب من أفكار و مشاعر و مواضيع بلغة واضحة و ألفاظ متينة، و هو ملكة تنمو و تتجدد بالإطلاع و الممارسة, فـتنتقل مـواضع الـتعبير في شكل أحداث واقعية أو خيالية بواسطة أساليب مختلفة، هـذه الأساليب التي تتخذ من اللغة مـادة أساسية، وليست اللغة وسيلة تعبير و حسب ، و إنّما هي كذلك طريقة تفكير([3]).

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، المجلد الأول (-أ.ب) بيروت ،دت ،لبنان ،ص 473.
[2] ينظر : موسى سامح ربايعة ، الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها) دار الكندي ط1 ،عمان 2003 م ،الأردن ،ص 24-38.
[3] ينظر: محمد محمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العالمية للكتاب ط1 بيروت 1996م لبنان، ص 169.

إنّ التعبير ليس ألفاظا وعــبارات فقط, ولكنّه العمل الأدبي الــكامل بــاعتباره ما يصوره من التجارب الشعورية ([1])، و إذا كانت القيم الشعورية تسبق القيم التعبيرية في العمل الأدبي, فإنّ المبدع أو الشاعر لا يثنى عبارة ما إلا إذا عاش ما تدل عليه هذه العبارة في شعــوره و إحساسه, على هذا فإنّ جميع الأساليب المختلفة عــبارة عن نظم تعبيرية تتعايش داخــل اللغة و تعكس بعض العلاقات, والسياقات الخارجة عن نطاق هذه اللغة أحيانا([2]) .

أمَّا التعبيرية "l'expressivité" بمفهومها العــام هي نــزعة فنية و أدبــية ترمي إلى تمثيل الأشــياء كــما تصورها الانفعالات لا كــــما هي في الــحقيقة والواقع ثم انتقلت إلى الأدب مثــل النزعات الأخــرى كالسيريالية و التأثرية ([3]).و التعبيــرية من مصطلحات الأسلوبية حَوْصَل بها اللغوي "شارل بالي" فكرة طاقة الكلام في جملة عواطف المتكلم وأحاسيسه, ثم عُممت لغويا و لسانيا بعد(بالي), فأصبح يشمل ظاهرة إبراز المتكلم أو المبدع بعض أجزاء خطابه بواسطة تكثيف الدوال حزمة للمدلولات التي يرمي إلى الإفصاح عنها ([4]). وللغة علاقة وطيدة بالتعبيرية «فاللغة نظام عام من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى الفكرة التي تُمزج فيها العناصر العقلية, والعناصر العاطفية, فتصبح اللغة حدثا اجتماعيا محضا»([5]).

إذا عُــدنا إلى المــدرسة اللغوية التعبيرية في علــم الأسلوب وجدنا أن مَهمة علم الأسلوب لديها هي التعرف على وسائل التعبير المختلفة وتحديــدها وتصنيفها من جانب, ثم إدراجها في أنماط مختلفة, ومتنوعة من جانب آخر, وهما مهمتان متكاملتان إذ أنّ التصنيف يؤدي إلى التنميط, ومعــرفة وظائف الاســتخدام المتنوعة و الملازمة

---

[1] ينظر: صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، شركة الشهاب , 1988م ،الجزائر, ص 75.
[2] ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي و الآفاق الجديدة ط3 بيروت, 1985 م , لبنان، ص 476.
[3] ينظر: علية عزت عياد ، معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة , 1994م ،مصر، ص 47.
[4] ينظر : عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ,ط2 , 1982م،تونس، ص 178.
[5] عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، دار الطليعة, ط1, بيروت , 1983 م , لبنان ,ص 43.

ويمكننا بعد ذلك الوصول إلى أنماط وسائل التعبير المختلفة, والتي عادة ما تتجه إلى توجهين أساسيين و هما([1]).:

-وسائل التعبير اللغوية التي تصنف إلى صور صوتية و دلالية، و وســائل التعبير التي تتجاوز النطاق اللغوي مثل الوصف و القصّ .

-الجانب الفكري الذي يمكن الانطلاق منه لتحرير أنماط الأسلوب المؤدية له, ويمكن أن يشمل هذا الجانب النزعات الأدبية المختلفة(كالكلاسيكية – الرومانسية – الرمزية).

لذلك فالميزات الأسلوبية التعبيرية لا تكون فردية فقط بل كذلك اجتماعية، فنجد العصر الواحد من العصور الأدبية له طوابع عامة و شائعة بين أدباءه، و نجد الشعب الواحد له خواصه الأدبية التي تفرقه من آخر يوافقه في اللغة والجنس الأدبي «فالأدب العربي يعيش الآن في مصر و الشام و العراق و المغرب و بلاد العرب، و مهاجر أمريكية، و مع ذلك نجده في كل من هذه الأقطار يخضع لثقافة أهله و أحوالهم السياسية و الاجتماعية و درجتهم في الرقي، و يتأثر أسلوبه اللفظي بذلك إلى حد كبير»([2]).

سنركز دراستنا لهذا المبحث على المتغيرات الأســـلوبية "**stylistiques variables**" وهي مجموعة السمات اللغوية (بالمفهوم الأوسع لهذا المصطلح),والتي يعمل فيها المنشئ بالاختيار أو الاستعباد, و بالــتكثيف أو الخلخلة، و بـــإتباع طــرق مــختلفة في التوزيع ليشكل بها النص في قوالب تعبيرية, وحينئذ تصبح التغيرات الأسلوبية سمات مميزة ([3])، و هذا كله عبر قسمين أساسيين : القيم التعبيرية في شعر النزعة التقليدية، و القيم التعبيرية في شعر النزعة التجديدية، لنصل إلى تحديد المتغيرات التعبيرية اللغوية المشتركة وتــضم الاستعمالات الــتي شاعت في شــعر المــهجرين

[1] ينظر: صلاح فضل ، علم الأسلوب (مادته و إجراءاته) دار الآفاق الجديدة, ط1, بيروت, 1985, لبنان، ص 173.
[2] أحمد الشايب :الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) ,مكتبة النهضة, ط13, القاهرة 1999, مصر، ص 123-125.
[3] ينظر : سعد عبد العزيز مصلوح ، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية عالم الكتب , ط3 القاهرة 2002 م , مصر، ص 27.

و الــمتغيرات اللغوية التعبيرية الخاصة التي اختص بها بعض الشعراء المــهجرين ولم يتواتر استعمالها عند البقية .([1])

I-التعبيرية التقليدية :

لقد اتبع الشعراء المهجرين بشتى مَهاجرهم شعر القدماء فيما نظموه من أشعار لغايات كثيرة, ومنها الــحفاظ على التراث الــفني والأدبي واللغوي العربي, ومحاولة تــغيير و محاكاة هذا التراث، وربما لولوع بعض الشعراء بالأساليب التعبيرية القديمة التي حفلت بها المنظومات الشعرية القديمة, وخاصة في الفترات الأولى من ظهور هذا الشعر العربي في المهجر، و هي فترة تتسم بالانتقال من مرحلة تختلف كل الاختلاف عن المــرحلة المــوالية، وما تــشهده من اضطراب في المبادئ الفنيــة و الــجمالية و من أهم معالم هذه النزعة التقليدية المبادئ الفنية التي قلّد فيها شعراء المهجر الشعراء المحافظين في الوطن العربي و منها : ([2])

-إتباع الشكل في الألفاظ و التعابير.

-إتباع مادي و مباشر في الموضوعات.

-إتباع أسلوبي طرائقي في الاستعمال التعبيري.

إلا أننا سننطلق لدراسة هذا الشعر دراسة تعبيرية، ورصد قيّمه التعبيرية العاطفية بالتركيز على بعض المعالم والخصائص اللغوية العامة, وفي ظل النزعة التقليدية ضمن المهاجر الشمالية و الجنوبية .

أ-في التعبيرية الشمالية(الرابطة القلمية) :

اهــتم شعراء المهجر و منهم شعراء الرابطة القلمية بالشعر الخطابي الحماسي الذي يجيش بالحماس ، فاقتربت أشعارهم من أسلوب النثر المسترسل, وهذا لغايات متعددة، وربما أحيانا لغــايات نفسيــة عند الشعراء؛ و منها خاصيــة "الإدهاش" " le

[1] ينظر : فرحات بدري العربي ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 102-103.

[2] ينظر : ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب (معالم و انعكاسات) ج2 ،ص 40-41.

merveille" الـــتي تهدف ليس فقط إلى الإفـــادة أو المتعة بل إلى إثارة النفوس الكبيرة نحو الأشياء العظيمة ([1])، و قد راعى فيها هؤلاء الشعراء المقام أو اللـــباقة الفنية " **la bien séance**"، وهي نـــوع من الانسجام" **harmonie**" بين الـــعمل الأدبي وذوق الـــجمهور المتلقي ([2])، و رغم طابـــع الرهـــافة و السّبك إلا أنّـــها تحتوي على متغيرات أسلوبية تعبيرية متنوعة, ومن شواهد هذه النماذج الشعرية مطولة **جبران خليل جبران** المسماة (المواكب) والمؤلفة من حوالي مائتي بيت ، و قد بنيت وفق أجزاء أغلبها عشرة أبيات، وهذا التكوين شمل سبعة عشر مـــوضوعا (تعدد المواضيع الشعرية في القصيدة الواحدة), و إذا أخـــذنا موضوعا من المواضيع الهامة (العِلم)، في المقطوعة التي خصصها لذلك يقول ([3]): (البسيط)

1- وَ العلمُ فِي النَّاس سُبلٌ بانَ أولُها # أمَّا أواخِـــرُها فَـــالدَّهرُ وَ القَدَرُ

2- وَ أفْضَلُ العلمِ حِلمٌ إنْ ظَفِرتَ بِهِ # وَ سِرتَ ما بَينَ أبنَاءِ الكَرَى سَخِرُوا

3- فَإنْ رأيتَ أخَا الأحْلام مُنْفردا # عَنْ قَومِهِ وَ هْوَ مَنبُودٌ وَمُحْتَقرُ

4- فَهُوَ النَّبيُّ وَ بُردُ الغَدِ يَحْجِبُهُ # عَنْ أمِّه بـــرِدَاءِ الأمْس يأتَزِرُ

5- وَ هُوَ الغَريبُ عَنِ الدُّنيَا وَسَاكِنِها # وَ هوَ المُجَاهِرُ لامَ النَّاسُ أوْ عَذِلُوا

6- وَ هُوَ الشَّديدُ وَ إنْ أبْدَى مُـــلانيَةً # وَهُوَ البَـــعِيدُ تَدانَى النَّاسُ أمْ هَجَرُوا

و هنا نُلاحظ روح الشعر المرهف طاغية على هذا المقطع رغـــم أنّه لم يـــتحرر من القيود الشعرية (الوزن و القافية و الشطرين محدودي الطـــول)، وهـــو شـــعر في مستوى نثره الفني، فالفكر المجرد ذو الأفق البارد الذي يدخل الشعر لا يجوز أن يدخله إلا ملفقا بالتصورات والظلال مُصْهَرًا في وهج الحر والانفعال لا أن يلجه باردا و لعل تلك القيود الشعرية البادية, وقيد تلك الراء المضمومة طوال القصيد كان لها الأثر الفعال في محاصرته, وتضييق آفاقه، وخيالاته, فمنعته من التحليق المنشود .([4])

---

[1] ينظر : : المرجع السابق ، ص 47.
[2] ينظر : :المرجع نفسه ، ص 44.
[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ص 201.
[4] ينظر: سليمان كامل : دراسة في شعر جبران خليل جبران ص 99-100.

ورغم ذلك كلّه استطاع الشاعر أن يفصح عن ذاتية وعاطفة ما بوساطة بعض الأشكال التعبيرية الشكلية البادية في مقطوعته و منها :

-توظيف الحكم و الأمثال : لأنها تؤدي دور المنبه العام إلى الاتجاه الذي يتخيره الشاعر في ثنايا هذا القصيد, وتعنى أنّ الشاعر يركز على ما لها من معانٍ قد تــضيع في بقية الأبيات ([1])، وهو جليٌّ في البيت الأول و البيت الثاني .

- توظيف ضمائر الغياب في الأبيات (4-5-6) , المسبوقة بالواو أو الفاء, فقد توالت في بداية الصدور و الأعجاز لتشكل نوعا من الإيقاع الموسيقي الخارجي لجأ إليها الشاعر لتفادي التكرار, وربما للتأكيد أحيانا .

-ظاهرة الاعتراض بين جملة فعل الشرط (البيت الثالث), وجوابه (البيت الرابع) بجملة حالية (و هو منبوذ), ثم الإتيان بجملة حالية أخــرى بعد جــملة جواب الشرط و كأنه اعتراض ثنائي لجملة فعل الشرط، وجملة جوابه أراد الشاعر بهما تصوير حال أخ الأحلام في صورتين تنطبق كلاهما على حال الشاعر بين قومه.

-أمَّا قافية الأبيات فكلّها تحمل معاني سلبية تــرتبط بواقع الشاعر المرجو بين الــناس و آخر ما يجنيه الشاعر من قوم لا يعرفون قيمته.

-توافر المقابلات المعنوية, أو التضادات داخل الأشطر (الشديد/ملاينه، تدانى الناس/هجروا) و بين الشطرين (...أولها/ أواخرها، برد الغد/ برداء الأمس) أو بين بيتين (...منفردا/فهو النبي), وقد وظف الشاعر هذه المتقابلات في أشكال مختلفة أفقية و عمودية, وهي دلالة لسيادة هذا الموقف الدرامي بشتى أوجهه .

أمَّا **إيليا أبو ماضي** فقد قيل في أسلوبه الكثير, واتهمه البعض بالسرقة و الانتحال فظلا عن الإسفاف والابتذال, إذ قال فيه أحمد زكي أبو شادي << إنّ ايليا أبا ماضي أقل الشعراء المهجر أصالة، لأنــه كثير السرقات، و لا يــتورع عــن أي استيعاب

---

[1] ينظر: فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و تطبيقي ، ص 69.

في شعره ...وأنّه صانع أكثر منه فنانا >> ([1])، كما يرى الدارسون أن هناك تفاوتا عــظيما في مجموعاته الشعرية من حيث الأسلوب والمعاني والفنــون والألوان والأخيلة، فكانت هذه المجموعات من صنع أديبين ينتميان إلى عصرين متباعدين([2]) ومن شواهد شعره التقليدي ذي الروح الوصفية التقريرية المباشرة قصيدة إلى روح الشيخ (محمد عبده) مفتي الديار المصرية يقول فيها([3]): (الكامل)

1- هَيْهاتَ بَــعدك مَـــا يَفيدُ تَــصَبُّرُ # وَ لَئِنْ أفادَ فَأيُّ قَلبٍ يَصْبِرُ ؟

2- إنَّ البُـــــكاءَ مِنْ الرِّجالِ مُذَمَمٌ # إلاّ عَليكَ فَتُركُــهُ لا يَشْكُرُ

3- لَوْ كانَ لِي قَلبٌ لقُلتُ لهُ ارْعَوِي # إنِّي بــِلا قَلْبٍ فإنِّي أزْجُرُ

4- لازَمْتُ قَبرَكَ و الــبُكاءُ مُلازِمِي # وَ الليلُ دَاجٍ وَالكَواكِبُ سُهَّرُ

ليقول :

5-وَرَدَّدتُ مِــنْ شَجْوِي عَليكَ وَحَسْرَتِي # لَوْ أنَّ لَحْدكَ فِي فُؤادِي يَحْفُرُ

6- و الــدَّاءُ يَقْوَى ثُــمَّ يَضعُفُ تَــارةً # فَــكأنَّهُ يَبْلُو القُلوبَ و يَسْبُرُ

7- أوْرَدْتَــــهُ عَذْبًــــا فَأوْرَدَكَ الرَّدَى # تَبَّتْ يَــداهُ فَذَنْبُهُ لا يُــغْفَرُ

8- والـــــكُلُّ كَيفَ يَكونُ حــَالُ بِلادِهِم # مِنْ بَعدِ ما مَاتَ الإمَامُ يَــفَكِّرُ

فالقصيدة مليئة بصور الرثاء القديمة الـــتي تصف لواعج الــحزن و الأسى على الفقيد, و قد بث فيها الشاعر حزنه وأساه لمصاب الجلل بصوت القدماء، إلا أنّ تعابيرها تنطوي على بعض المتغيرات الأسلوبية التعبيرية و منها:

- نلمس الطــول النِّسبــي للجمــل كــ(البيت1-البيت 2), فــقصر الجملة يــقلل من استغراقها الزمني عند قراءة البيت, والعكس صــحيح ، فالجملة الطويلة تــؤدي إلى طول في الإيقاع, و هذا الطول يوحي بالحزن و الأسى .([4])

---

[1] جميل جبر : ايليا أبو ماضي ، ص 66.

[2] ينظر : المرجع نفسه , ،ص 69.

[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 276 -277

[4] ينظر : محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب , القاهرة ،2002 م ،مصر ،ص 42.

-التدرج و التطور في الموقف الدرامي (البيت السادس), و (البيت الرابع), والانتقال المنظم من طور إلى طور بصورة حسنة و مريحة للعقل أساس كل تأليف و بناء فني

حيث تتدرج المؤثرات و الأصوات في الشعر و الخطابة ([1])

-التكرار : وقد ظهر نوع من الترجيع، كترجيع البـداية في النـهاية (الـبيت الأول) والتكرار الوارد في البيت الثالث (إني...فإني), وهو ما يقوي الوحدة, والتكرار فـظلا عن الآلية النفسية يـحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق الخفّة, والنغمية مـما يطغى على العمل الأدبي قدرة أكبر في التأثير .([2])

- نلمس في القصيدة تقوية, أو تمركز بعض الأجزاء على الأجزاء الأخرى من مثل وصف القلب أو الفؤاد (فأي قلب/ لو كان لي قلب/ في فؤادي/ يبلو القلوب), وهذا التمركز أو تقوية له أثر في المتلقي إذ به تتجمع القوى الإدراكية, ويلـتفت إلى النظر والتمركز أو التقوية وسيلة راحة للشاعر, وتنويع بشرط أن لا يفرط في إبراز شيء على حساب الأشياء الأخرى([3]).

-أمَّا في معارضات أبي ماضي مما سبقوه ففي البيت السابع اقتباس من سورة (المَسَد) في القرآن الكريم (تبت يداه), و لكنه في البيت الثالث يبدي معارضة شعرية عجيبة عن الشاعر (جميل بثينة)(*) في غزله, فلقد وظف الشاعر كلام الغزل ووجهه لرثاء الشيخ محمد عبده، فلولا سياق القصيدة لقلنا أن الشعر في الغزل القديم, فمزج الشاعر هنا بين عاطفتي الحزن للفراق على المحبوب (الحبيبة) بـعاطفة الـحزن للفـراق عن الفقيد.

أمَّا **ميخائيل نعيمة** فيرى أنّ الأدب لصيق بالحياة, وهو تعبير شريف عن الحياة الإنسانية في جميع ظواهرها وضمائرها، و من مهمة الأدب كشف إنسانية الإنسان

---

[1] ينظر : روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ط1 بيروت، 1952 م لبنان ،ص 27.
[2] ينظر : عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ،مطبعة هومة ط1 الجزائر 1998 م، ص 56.
[3] ينظر : المرجع نفسه , ،ص 30-32
(*)قال جميل:لوكان في صدري كقدر قلامة *فضلا وصلتك أو أتتك رسائلي..

وتحريك الفضائل في قلبه و إثارة فكره، فإنّ لم يخدم الإنسان, ويحرك النفوس المتزمتة، و يحي الضمائر الميتة ، فلا يدعى أدبا, وقد عبّر نعيمة في مواقف كثيرة عن فرحه بالمذاهب الأدبية المختلفة, وعدّها دليلا على حيوية الإنسان, ورحابة صدره و كفى نعيمة خلودا بأن حـمّل الأدب مـهمة صالحة لـكل زمان و مكان، و مقياسا من مقاييس الفكر و القلب و الخيال([1]) .وللشاعر نعيمة قصائد تقليدية ذات نزعة تقريرية مباشرة و حافلة بطاقات التعبير, وإمكاناته العاطفية، ومنها قصيدة يخاطب فيها دودة الأرض ذلك الكائن البسيط والموحي، فيقول ([2]): (الطويل)

1-تَدبينَ دَبَّ الوَهَنِ فِي جسمِيَ الفانِي # وَ أجرَي حَثِيثًا خَلفَ نَعْشِي وَأكفَانِي

2-فَأجْـــتازُ عُمْرِي رَاكضًا مُتَعَثِرًا # بِأنقاضِ آمَالي وَ أشْباحِ أشْجَانِي

ليقول:

3-فَفِي كـــــلِّ يَومٍ لِي حَياةٌ جَديدةٌ # وَ فِي كلِّ يَومٍ سَكْرَةُ المَوْتِ تَغْشانِي

4-وَ لَولا ضَبَابُ الشَّكِ يَا دُودةَ الثَّرَى # لَـكنتُ ألاقِي فِـي دَبيبكِ إيْمَانِـي

5-هــَلْ استَبدَلتِ يَومًا غُرابا بــِبُلبلٍ # وَ َهلْ أهمَلتِ دُودًا لِتَلهُو بــُغُزلانِ ؟

6-وَهَلْ طَلعتِ شَمسًا لِتحْرِقَ عَوسَجًا # وَ تَملأ سَطحَ الأرْضِ بِالآسِ وَالبَاسِ؟

7-لَـعَمْرُكِ يَا أخْتَاهُ مَا فِـي حَياتِنا # مَراتِبُ قَـدْرٍ أوْ تـَفاوُتُ أثمـــانِ

8-مـظاهِرُها فِي الكَونِ تَبدُو لنَاظرٍ # كـَثيرةٌ أشْكَـالِ عَـــديدةُ ألوَانِ

فهذه القصيدة بوضوحها ووضوح غايتها لا تختلف عن القصائد العتيقة ذات الهدف النبيل والمباشر, تتلائم فيها المعاني و الألفاظ المتألقة الواضحة التي تستحضر بعضها البعض, وهي رغم ذلك تنم عن عواطف كامنة من خلال جملة من التعابير اللغوية الأسلوبية و منها :

---

[1] ينظر : ثريا ملحس ، ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ،ص 44-45.
[2] ميخائيل نعيمة :همس الجفون,ص 81 - 88

-أساليب الإنشاء في الأبيات (4-5-6 ـ7) من استفهام يبعث الحيـوية والحـركة في القصيدة ,إلى نداء تتحول فيه الدورة إلى مشخص يـعقل, وكـلها تـنم عن حيرة و قلق, وتدعو المتلقي إلى التأمل, وهي أساليب تنشيط لطول نفس الشاعر([1]).

-الترديد الوارد في الشطر الثاني من البيت الثامن(كثيرة/عديدة، أشكال/ألوان), ونقصد به إعادة اللفظ بعينه أو بمعناه, ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله الثاني([2]) والترديد وسيلة يقحمها الشاعر عادة للتفصيل في أحكامه، والوصول إلى عرض أحاسيسه بشتى الوسائل اللغوية المتاحة .

-وفرة الضمائر (ضمير المتكلم المفرد المذكر) على حساب ضمير الخطاب (الكاف) في مثل (دبيبك، لعمرك....)، وجاء ضمير التكلم مقرونا باسم في مثل (نعشي، أكفاني عمري, أشجاني, آمالي.)، وقـد تتوالى هـذه الضمائر, فـتؤدي إلى أحـداث نوع من الموسيقى, ولعل لجوء الشاعر إلـيها يفسره تجـنب التكرار، وعـودة الضمير على غير فاعل (الدودة) تساعد على تجسيم الدورة و تشخيصها([3]).

أمَّا **نسيب عريضة** فهو من الشغوفين بلغة الضاد وبشعرها القديم, ففي ديوانه (الأرواح الحائرة) تلميحات كثيرة تنم على ذلك الإطلاع, والتبحّر في الشعر القـديم لكثرة تضميناته اللطيفة وإشاراته الخفية ([4])، ففي قصيدة بعنوان (دعني و شأني) يـقول ([5]): (البسيط)

1-دَعْنِي وَ شَأنِي وهَلْ يَعْنِيكَ مِنْ شَأنِي# حـَديثُ هـَمٍّ وَ آلامِ وَ أشْـجَانِ

2-يَا صَحْبِي، يا أخِي مَا فيكَ لِي إرْبٌ # إلاّ مَقالُكَ عِـمْ صَبَاحًا وَ تَنْسَانِي

3-فَخَلِّ عَنكَ وَدعْ قَلـبِي أُعَـنِّفَه # فـَصِدْقَهُ بَينَ كَذِبِ الغَيرِ أشْقَانِي

4-يَا قَلبُ، يَا قَلبُ كَمْ تَشْقَى عَلى أَمَلٍ # تَسْعَى لأمْرٍ ولَـيسَ الأمْرُ بالدَّانِي

---

[1] ينظر : فتح الله أحمد سليمان ، الأسلوبية ،ص 69-70.
[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 69-70.
[3] ينظر:المرجع نفسه ،ص 75.
[4] ينظر : نسيب عريضة : الأرواح الحائرة , ص 15.
[5] المرجع نفسه ، ص 49.

5–قَدْ عــَادُوكَ وَ قالُوا قَلبُهُ حــَجَرٌ # وَاها لِصَخْرٍ يَسيلُ الأحْمَرُ القَانِي

6–فَقُلْ لَهم : أعجبتُمْ مــِنْ تَجَلدِنا ؟ # فِيمَ الشّكايةُ ؟لا سَمَــعٌ بِأذَانِ

7–قُلْ : افتَقرنَا فَلمْ نَلجأ إلى أحــَدٍ # وَ قُــلْ : فَجَعنَا فَلَمْ نَخْضَعْ لأحَزانِ

القصيدة حافلة بالألفاظ الجزلة القوية الموحية, والصور التقليدية النمطية، تنطوي على تعابير أسلوبية مكتنزة بإيحاءات النفس و العاطفة, و منها:

–أساليب الإنشاء وخاصة الأمر الذي يوحي بالحركة و النشاط داخل القصيدة إلا أن الأمر موجه إلى القلب الذي جُسم و شُخص بهذا الحوار.

–التكرار في جملة النداء (يا صحبي/ يا أخي/ يا قلب..), والــتكرار هنا كالــوصف و ذلك لأنّ الشاعر حين يطول حديثه عن شيء يضطر إلى تكرار بعض الجمل ([1]).

– بروز ظاهرة التنوين بين الجر(على أملٍ/ لأمرٍ/ ...لصخرٍ..../إلى حد...), والرفع (لي أربٌ/ قلبه حجرٌ/.../ لا سمعٌ ....), إذ يساهم تكرار التنوين بين الجر و الرفع أو النصب بوقع موسيقي يساعد على ترنم البيت و إنشاده ([2]).

ولــ**رشيد أيوب** قصائد عتيقة في البكاء والنحيب, ومنها قصيدة (نكبة لبنان) التي حاكى فيها قصيدة لشوقي في نكبة (دمشق)، إذ يقول ([3]): (الطويل)

1–إلى أيِّ حِينٍ أُرسِلُ الشِّعرَ شَاكيا # وَحَتَّى مَتىَ أرعَى النّجوم الدرَاريا

2–وَ تَطلبُ نَفْسِي منْ زَمانِي صَداقةً # وَ هَــيهاتَ أنْ تَلقاهُ إلا مُعَادِيا

3– أذلكَ ذنــبي يَــا زَمَانُ بِأنَّــنِي # قَضيتُ مَشيبِي فِي الوَفا وَ شَبَابيَا

ليقول :

4–وَ لِي حَسَنَاتٌ يَا زمانٌ كثيرةٌ # فَمَالكَ تَرْويها علَيَّ مُسَاوِيَا

5– على أنَّها دُنيا لِكُلِّ زَمانَهُ # وَلابُدَ فِي دُنيَايَ ألقَى زَمانِيا

---

[1] ينظر : عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجامعية ،1989م ، الجزائر , ص 268.

[2] ينظر : محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ،ص 42.

[3] رشيد أيوب : الأيوبيات , ص 42.

6- فَلا تَحْسَبُوا أنِّي أصِبتُ بِجُنةٍ # إذا جَنَّى لَيلِي وَ بِتُّ مُناجِيَا

7- فَذلكَ دَأبِي مُنذُ دَبَبتُ وَ شِيمَةٌ # شَبَبْتُ عَليهَا أنْ ذكرتُ بِلادِيا

ففي هذه الأبيات يقفز الشاعر من موقف و فكرة (نكبة لبنان) إلى موقف ذاتي يصف فيه حاله وحزنه بواسطة أساليب تعبيرية أهمها:

-مبدأ التقوية و التركيز على (الزمن) في البيت (2-3-4-5) كبؤرة ومصدر النكبة.

-توظيف ضمير التكلم المقرون بالاسم (نفسي/ مشي/ دنياي/ زمانيا/ ليلي / بلادي) للحفاظ على الإيقاع الموسيقي الصادر من ذات الشاعر, و الطاغي على جو القصيدة .

-القافية بوصل الألف المطلقة بعد روى الياء، وهي قافية مطلقة إطلاقه عذابات الشاعر و آلامه .

ب-في التعبيرية الجنوبية(العُصبة الأندلسية) :

كما اهتم شعراء العصبة الأندلسية بالتراث الشعري العربي القديم، وتأثروا به وقلدوه، ومنهم **فوزي المعلوف** الذي نظم في بدايات حياته الشعرية موزونات عديدة ذات طابع خطابي تقريري, يطغى عليها طابع الحماسة، وغايته في ذلك النزعة الإنسانية و الإصلاح الاجتماعي ([1]).

برزت عند الشاعر بعض القصائد الوصفية التي حاكى فيها وصف الأقدمين ففي قصيدة (بعلبك) يقف الشاعر وقفة "البحتري"أمام ايوان كسرى، ليستحضر ذوقه وجماله الفني إذ يقول ([2]): (الطويل)

1-وَقفْتُ وَ قدْ مَدَّ السُّكونُ رِواقــَهُ # عَليهَا وَ غَطَّاها أصيلُ مِنَ التِّبرِ

2-خَشُوعًا كأنِّي سَاجدٌ ضِمنَ هَيكلٍ # صَمُوتًا كأنِّـي مُستَقِلٌ عَلى قَبْـرِ

3-وَ كُلِّي عُيونٌ مُعجبَاتٍ شَواخِصُ # مُنِعنَ عَلى قَلبِي التَّنفسَ فِي صَدْرِي

[1] ينظر :ربيعة أبي فضل ، فوزي المعلوف ،ص 35.
[2]ينظر: المرجع نفسه ، ص 49.

4- تَتقلنَ فيها، وَهْيَ للمَجد ِصَفحَةٌ # ذَواهِبَ منْ سَــطرِ مَجيدِ إلى سَطْرِ

5-وَ أعْمدةٌ مِلءُ الــفَضَاءِ كأنَّها # بِــأعَناقِها تَبْغِي مُعَانقَةَ الزَّهْرِ

6- جَبَابِرةٌ تَــرنُو بِكبرٍ إلى النَّدَى # وَ تَرْمُقُ وَجْهَ الأفُقِ بالنَّظرِ الشَّــزَرِ

أنّ أولى القيم التعبيرية البارزة في هذه القصيدة مايلي :

-ظاهرة التنوين والتنويع فيه بين الضم, والجر, والرفع, وهي ظاهرة موسيقية تضفي على الجو إيقاعا ساعد على الإنشاد, ومن ثمة بهجته بالموقف كما في البيت(2 ــ 4)

-ظاهرة الاعتراض في البيت الرابع : و هو إيراد الكلام بين عنصرين متلازمين([1]) حصر بها الشاعر جملة حالية (وهي للمجد صفحة)نطقت بــها ذاته الخفية لــتقف صورة مثالية تــبحث عن مكانها ضمن السياق الشعري.

-ظاهرة الحذف (حذف الفعل و الفاعل) في البيت الثاني (خشوعا، صموتا)، والحذف ظاهرة لغوية بارزة تؤدي البحث في أبنيته, وصوره, وتقنياته، إلى الكشف عن بعض أسرار النظم([2])، والحذف هنا ضرورة شعرية عروضية, وضرورة نفسية قد يغني السياق عن ذكر صاحبها, وفعل صاحبها (اخشع، أصمت).

-بروز ضمير الغياب (الهاء) في قوله (عليها وعظاها/ تنتقل فيها/ كأنها بأعناقها) وكلها ضمائر تعود إلى مدينة بعلبك تــفيد ملــكية هذه المشاهد لها، وتوحي من جهة إلى ولوع الشاعر بمظاهرها.

لقد تأثر **الياس فرحات** بالمعري، وشعره فقرأ لزومايته، واقتبس منها في شعره وقد نظم سنة(1944 م) بمناسبة مرور ألف عام على ميلاد المعري قصيدة بعنوان (المعري) حيث يقول بروح معتزة و مفتخرة ([3]): (الطويل)

1-ألا أيُّها الأعمَى البَصيرُ الذي رَأى # بِــفِطنَتِهِ قــَلبَ الوَرَى المُتَقلبَا

[1] ينظر : فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية ،ص 169.
[2] ينظر : سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة ، مكتبة الزهراء ، القاهرة 1999 م مصر، ص 226.
[3] ينظر: سمير بدوان قطامي, الياس فرحات ،ص 120.

2–وَ لــَمْ يَرَى فِي الأدْيانِ إلا حَبَائِلا # يَصيدُ بها الدَّاعِي إليهَا التَّكسُبَا

3–تَوَخَيتَ إِصْلاحَ ابــنَ آدم غَــيرةً # وَقَد كَانَ إِصلاحُ السَّراحَينِ أقْرَبَا

ليقول :

4– فَيَا مَنْ رَأى فِي الدِّينِ قَيدا لعَقْلِه # فأعْمِلْ فِيهِ مِبردَ النَّقدِ مَغْضَبا

5–فَلَمْ يَــرَ فِي اللُّماعِ مِــنْ حَلَقَاتِهِ # وَ فِي قُفلــِهِ إلا حَديدًا مُذَهَّبَا

ففي هذه الأبيات يتجه الشاعر إلى المعري ساردا مآثره وأعماله وآلامه بين قومه يائسا بأفكاره السودوية من خلال ما يراه من شعره, وفي ذلك انتهج فرحات بعض الأساليب التعبيرية و أهمها:

–الاعتماد على أسلوب القصر أو الحصر في البيت الثاني والخامس، والقصر تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص وفــي ذلك جعــل الشيء خاصا بآخــر ومن طرقه النفي و الاستثناء ([1])، إذْ نــلمس يأس الشاعر, ومن ثــمة يأس المعــري من جهده في الحياة مادام الناس لا يقرّون آراءه و فلسفته في الحياة .

ــ استخدام صيغة النفي (لم) مع الفعل المضارع الدالة على الجزم، والجزم توكيد دلالي منحها معنى أدق و قاطع ([2]).

و بقصيدة أخرى في رثاء القائــد "سعد زغلول" ينظم إلياس فرحات أبياتا قومية يتنقل فيها من بلد عربي إلى آخر معلنا ولاءه للوطن والعروبة في أفراحها وآلامها, إذ يقول ([3]): (الكامل)

أنَــا وَ إنْ تَكُــنِ الشَّامُ دِيارُنَا # فَــقُلوبنا للعُــــربِ بالإجْمَالِ

نَهْوَى العِراقَ وَرَافِديهِ و مَا عَلى # أرْضِ الجزيرةِ مِن حَصىَ وَرِمَالِ

وَ إذا ذُكرتْ لنــا الكِنانةُ خِلتَنا # نَــرْوَى بــِسائِغِ نِيلِها السَّلسَالِ

---

[1] ينظر : سعيد حسن بحيري ، دراسات لغوية تطبيقية ،ص 246.

[2] ينظر : أماني سليمان داود ، الأسلوبية و الصوفية ، مطبعة المجدلاوي ط1 ،عمان 2002 م ،الأردن، ص 108.

[3]ينظر: سمير بدوان قطامي: الياس فرحات ،ص 191.

بِــنَا وَمَازِلـــنَا نُـــشاطِرُ أهْـــلهَا # مُـــرَّ الأسى وَ حَـــلاوةَ الآمَـــالِ

ففي هذه الأبيات يبث الشاعر عاطفته القــومية إزاء الوطن العربي غربه شرقه شماله و جنوبه بوساطة مفردات بارزة هي في الحقيقة مجموعة أسماء أعلام (الشام/ العراق/ الرافدين/ الكنانة/ أرض الجزيرة)، فهي أعلام أخبار تدل على الأماكن العربية، والتي و إن حشدت في سياق شعري ضيق في حدود ثلاثة، أو أربعة أبيات إلا أنَّ الشاعر أحسن التعبير بها ليصل في آخر بيت مفصحا عن سر هذا الحشد الهائل لأسماء الأماكن، وهو تساوي أهل الديار في مصاب الجلل .

-لم يلجأ الشاعر إلى ظاهرة التعريف باسم العلم فقط بل لجأ إلى التعريف عن طريق الإضافة بين الاسم و الضمير (ديارنا/ قلوبنا/ أهلها/ نيلها) لتجمع بين التكلم بصيغة الجمع ــ وفي الأصل تركيز على نفسه ــ و خصّ ضمير الغياب للديار التي ينشدها والتي هي في الحقيقة بعيدة عنه .

وفي ظل الظروف النفسية و الاجتماعية التي أحاطت بالشاعر **القروي** في غربته والتي لم يستطيع فيها أن يبتعد في شعره عن فلك قومه، بل أنّ الاغتراب زاده تشبثا بما حمله إلى مهجره من أرض أجداده من تراث وقيم، و ظل الــشاعر مشدودا بقوة إلى كل ما يعيده شعوريا إلى أصوله الإنسانية والأدبية والفنية ([1]). فنحن نجد روح القدماء و أساليبهم في العديد من قصائد القروي، ومنهم البحتري، وأبي تمام، و المتنبي والمعري، وراح القروي يقتبس ما راقه من معانيه, وعباراته حتى أنّنا نحس بتلك الروح الشعرية القديمة, فللشاعر قصيدة (مآسد) ومطلعها ([2]): (الوافر)

بَدَتْ ولَهي مُمَزّقَة القِنَاعِ # فقُلتُ لَها فَدَيتكِ لا تُرَاعِي

جعلها القروي على نسق قصيدة الشاعر "قطري بن الفجاءة" و مطلعها:

أقولُ لهَاَ و قَدْ طارَتْ شَعاعًا * مِن الإبطالِ وَيْحكِ لاتُراعِي

---

[1] ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر الثائر ،ص 87-88.,

[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 93-94 ، وينظر ،الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 299

وَللشاعر قصيدة سماها (على ذراك) ألقاها سنة(1944 م) في حفلة بمناسبة وضع الحجر الأساسي للمسرح السوري في هضاب (جردون) بالبرازيل, إذ يبارك فيها الحدث, وفيها بعض المعنى من معاني أبي تمام المبتكرة, إذ يقول ([1]): (البسيط)

1–تَجَـــــــهْمِي وَاكفَهري يَا سَماءُ لنَا # لا يَــسْتَقِي مِـــن سَحابٍ أبيضَ مَطَرُ

2–هِضَابُ (جِردونَ)يا بَرْءَ العَليلِ وَيَا # سَلوَى الغَريبِ وَ يا لبنانَ مَنْ هَجَرُوا

3–فِيهَا وَ فِــيكِ أَرَى لــبْنَانَ مُرْتَسَما # إنَّ الحَقَائِقَ عَنْــهَا تؤخَذُ الصــُّوَرُ

4– عَلى هــضابكِ من أطوادِهِ شَبَحٌ # وَ فِي رياضِكِ مِنْ جَنــاتِهِ أَثَـــرُ

5–لَوْ لَمْ يَـــكُنْ فيكِ مِن أنفاسِهِ عَبَقٌ # لَــمْ نَرُج منكِ شَفاءٌ لَأولى صــُدُرَوا

6– بالحَزْمِ وَ الصَّبرِ وَ الإيْمانِ وَحْدَتُنا # مَا فازَ بالخُلدِ مَنْ لَجُّوا وَ مَنْ كَفَرُوا

إنَّ أول ما يتلقفه القارئ لهذه الأبيات بعض الميزات الشكلية التعبيرية التي تتخفي وراءها طاقات تعبيرية هامة و منها :

–وفرة حـــروف الجر (من، في، عن ، على ، لـــ)،و حروف الجر كما قيل إن كثرت في السياق الشعري, فإنها تحدث الثقل في التركيب و البطء فيه([2])، و هذا يصـــدق على القصيدة، أو المقطوعة إذ صدقنا أن الشاعر يستوقف هذا الحدث (تدشين المصح السوري بالهضبة)، ويستعرض تفاصيل هذا المكان مارا عبر كل جزئية فيه يــصفها ويحس، ويجيد في وصفها.

– ســيادة ظاهرة التنوين بالنصب، والجر، والرفع، والتنوين كما ذكرنا سالفا عامل فعّال في تطعيم الإيقاع الموسيقي بإيقاع خارجي (سبحٌ/ عبقٌ/ شفاءٌ/ مرتسما/ ابيض/ سحابٌ).

–وفــرة المفردات الجزلة الفصيحة (تجهمي/ اكفهري/ هيهات/أطوار/ الأولى.) وكلها رغم إيقاعها الثقيل إلا أنها تناغمت وتناسبت مع الجو الرومانسي .

---

[1] الشاعر القروي:الأعمال الكاملة(الشعر)،ص192-193

[2] ينظر : فتح الله سليمان ، الأسلوبية ،ص 76.

-تكرار النّداء في البيت الثاني (يا برء/ يا سلوى / يا لبنان.)؛ و النداء منبه يساعد على النشاط و الحيوية و إيقاظ ذهن المتلقي .

ومن شعراء العصبة الأندلسية الذين لم يلتزموا حدود الصحة النحوية, ولا مقتضيات الصياغة العربية سائرا في تيار التجديد بروحه، **نعمة قازان** الذي لم يوافقه الكاتب "توفيق ضعون" على منهجه من الاستهتار باللفظ وبالحدود والقيود اللغوية والعروضية إلا أنّ معلقته المسماة (معلقة الأرز) تنطوي على قيم تعبيرية هامة, وقد أشاد بشاعريتها بعض الدارسين العرب، ومنهم "محمود الشريف"([1])، ففي مقطع منها يقول([2]): (المتقارب)

تَطاولَ قَــومٌ عَلى شِــعْرتِي # فــقُلتُ خُذُوها بِــلا مِــنَّةٍ

إذا كــَانَ ذلكَ مَــا تَنْشِدُونَ # مِنَ الشِّعرِ وَ الــفَنِّ وَا خَيبَتِي

وَ إنْ كــانَ ذَلكَ مَا تَنْشِقُونَ # فَواضَيعَةَ العِطْرِ فِي الزَّهرةِ !

وَ إنْ كَانَ ذلكَ مَا تُبْصِرُونَ # فَواضَيعَةَ الــنُّورِ فِي الظُّلمةِ!

و إنْ كانَ ذلكَ مَا تَسْمعُونَ # فَواضَيعَةَ الصَّوتِ فِي أُمَّتِي !

و رغم ما قيل يبدو أنَّ سمة التكرار بادية جلية للقارئ، وكأن الشاعر يستحضر غالبا تعبيرا جاهزا وهو (إنْ كانَ ذلكَ مَا ....فواضيعة...فِي), ويفرغ فيه كل مرة الحاسَّة والمادة التي ترتبط بها مباشرة :(تبصرون...النور), و(يستمعون...الصوت) و(تنشقون...العطر)، وهو و إن يبدو أنه شعر متصنع بسيط ــ بعض الشيء ــإلا أنّه ينم على عاطفة غضب تستدعي من صاحبها التعبير, والــدفاع عن نفسه بمــا أوتي من أفكار، وهو ــ جماليا ــ تقابل أو تناظر تعبيري ناجم من مصدر واحد ومنبع واحد و هو علة هذا التناظر, وهو في سياق القصيدة أو المقطوعة (تطاول الآخرين على شعره), و في كل ذلك ظاهرة من ظواهر التكرار.

---

[1] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ،ص 720.
[2] نعمة قازان : معلقة الأرز ،ص 22.

ج ــ التشكيل التعبيري التقليدي :

لم يختلفْ شعر المهجرين اختلافا كبيرا عن الشعر العربي على بـــعد الأرض و امتداد العصور, ولعل مرد ذلك أنّ الشاعر العربي – تبعا لنزعته المحافظة –كان يكثر الاعتماد على مخزون ذهنه، و ثقافته دون أن يعير بيئته و واقعه اهتماما كبيرا، ومن هنا قلّ التنوع في الأدب العربي، و ضاقت آفاق التجديد و التطوير فيه ([1])، و يلاحظ الدارسون اتصال بعض الشعراء المهجرين اتصالا بارزا بالتراث و منهم :

نسيب عريضة، و ايليا أبو ماضي، وشفيق المعلوف في ملحمته العربية (عبقر)([2]) كما بدا هؤلاء الدارسين أنّ هناك فرقا شاسعا بين شعر الاتباعية ؛ وهو مجمل الآثار غير الأصيلة و غير الذاتية و التي نشأت من مبدأ المحاكاة الكلاسيكية الشكلية البحتة كخبرة سالبة في الأدب، وبين (التراث/**traditionnell**e) بمعناه الإيجابي كالآثار الأدبـــية الفنية الـــسالفة، وهي جـــملة القيم الفنية الأصيلة والذاتية التي تضمن الخبرة المشتركة العامة في الآداب, و لكن بالرغم من ذلك الفرق فإنّ أدباء المهجر يتحدثون بوضوح عن الشعر الاتباعي و التقليدي كقسم من التراث الأدبي السياسي ([3])، فـــراحوا بـــدوافع نفســـية يثبتون مقـــدرتهم على الجـــري مع الفحـــول في فلـــكهم و الرغبة في معاشرتهم والـــحرص على تغلغل في روحهم العريقة وتـــراثهم الـــتليد في حنايا هذا الشعر ، مما يفسر لنا اعتمادهم إلى تقليد القصيد، وإطالة النفس, ونظم الأراجيز وتشطير الأبيات، و لكن هؤلاء الشعراء في غمار تجربتهم الجديدة ومنازعهم المتقلبة لم يكن بوسعهم أن يقفوا طويلا عند تلك الأوزان والأساليب النموذجية ([4]).

لقد امتاز الشعر التقليدي أو الكلاسيكي المهجري في بدايات ظهوره بالمهجر بهذه النـــزعة المحافظة شـــكلا ومضمونـــا في شـــكل أشكال المحاكاة الحقيقية لظـــروف و ملابسات الشاعر العربي القديم, فتأثروا بـــشعر المتنبي, وأبي العـــلاء المعري

---

[1] ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري ، ص 282.
[2] ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر، ص 63.
[3] ينظر : أسعد دورا كوفيتش ، نظرية الإبداع المهجرية ،ص 130-131.
[4] ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري، ص 290.

والبحتري ، وقطري بن الفــجاءة, وعــبّروا بــها عن الشــعر وعن ظروف وملابسات واقــعية في عصورهم الحديثة, فــانطوت هــذه النماذج ومن خلال الأساليب المتبعة, والتي مزجــت بين الروح القــديمة و الروح الجديدة على طاقات تعبيرية هي في الحقيقة طاقات عاطفية ونفسية لا يمكن للدارس استنطاقها إلا بمعرفة الظروف, والملابسات التي أحاطت بهذه النماذج، ومنه نجد أنفسنا أمام أشكال ونماذج شعرية حافلة بالمتغيرات الشكلية، والتي و إن صيغت في قوالب وأساليب لغوية معيارية في الكثير منها، فإنّ بعضها قد حوى عناصر تعبيرية لافتة للانتباه ، نقدمها في شكل رصد مجمل لأهم هذه العناصر التعبيرية و منها :

-وضوح المعنى و دلالته المباشرة : في جلِّ النماذج الشعرية, والوضوح سمة بارزة في الشعر التقليدي أو الاتباعي ، عكس ظاهرة الغموض التي سادت في المرحلة الأخيرة من هذا الشعر لأسباب فنية؛ كاعتماد الرمزية, أو السريالية, فيصبح الغموض آنذاك مصدرا مهما للتأثير الأسلوبي([1]) .

-ظاهرة الوصل : و هو عطف جملة فأكثر على جملة أخرى بالواو ــ خاصة ــ لصلة بينهما في المعنى و المبنى, أو دفعا للبس يمكن أن يحصل ([2])، و يلاحظ أن ظاهرة الوصل طاغية جدا في شعر المهجرين الشماليين (الرابطة القلمية)، وربــما يعود ذلك إلى أن هذه الرابطة غلب عليها الطابع النثري في بدايتها الشعرية ، فتلجأ إلى الوصل بالواو، ولم نر الوصل بشكل بارز إلا في أشعار فوزي المعلوف .

-ظاهرة التكرار : و هي متغير أسلوبي عــام وشائع عند جميع المدارس بلا استثناء والتكرار في حد ذاته وسيلة من الــوسائل السحرية التي تعتمد على تــأثير الكلمة الــمكررة في أحداث نتيجة جمالية ([3])، و قد كثر التكرار عند ايليا أبي ماضي وعريضة، و القروي، و نعمة قازان،.

---

[1] ينظر: ستيفن اولمان : الأسلوبية و علم الدلالة ، ت، محي الدين محسب ، دار الهدى للنشر القاهرة 2001 م ،مصر، ص 33-34.
[2] ينظر:يوسف أبو العدوس : البلاغة و الأسلوبية ، الأهلية للنشر ط1 عمان 1999 م ،الأردن، ص 85.
[3] ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث منشأة المعارف القاهرة 1987 م ،مصر، ص 30.

–ظاهرة الحذف : و هي ظاهرة بارزة خاصة عــند العصبويين (العــصبة الأندلسية) و قد لجا إليه هؤلاء الشعراء قصد الإيجاز و التخلص من التكرار أحيانا, وهو ملمح اتخذه الــشعر الحديث بدعوى أن المتلقي في إطلاع كبير على المــوقف([1]) والحذف بارز بشكل كبير في شعر فوزي المعلوف.

–ظاهرة الإضمار :المنتشرة في شعر الرابطة القلمية و العصبة الأندلسية على حد السواء، فقد نــوّع الشعراء بين استخدام ضمائر الغياب (جبران، فوزي المعلوف) وضمائر المتكلم عند (نعيمة)، والإضمار أسلوب مفيد في إيجاز واختصار الكلام، وإذا كثر استخدامه في القصيد، فإنه يحدث إيقاعا موسيقيا خاصا.

– بروز ظاهرتي التقوية (التمركز) والتدرج و التطور في المواقف, فجلّ الشعراء المهجريين تناولوا مواضيعهم مركزين على قضية محورية في أشعارهم، ثم ينتقلون بهذه القضية متدرجين في تطورها في اتجاهات مختلفة ، فنجد التركيز أو التقوية عندما يكررون ذكر القضية أو الإشكال الذي يبحثونه، ويختلج في نفوسهم في أبيات عديدة ، ثم يستطرد بعضهم في تفصيل آثار هذه القضية في نظام تنازلي، أو تصاعدي عندما يقرون بالقضية بعد التفصيل في أواخر الأبيات، وهي ظاهرة بارزة في شعر إيليا أبي ماضي .

–ظاهرة الاعتراض : التي اتخذت أشكالا منوّعة في نماذج المهجرين عامة، إلا أنّ الاعتراض لم يكن لدواعي عروضية بحثه (الحفاظ على الوزن)، بل تعداهم إلى مناحي تعبيرية, فقــد أجاد المهجرون توظيفه لــيتطابق ــ فعلا ــ مع رؤاهم و انفعالاتــهم مع عدم إخلاله بوزن القصيدة, و هذا بارز في شعر جبران، و فوزي المعلوف .

–أساليب الإنشاء و النفي و القصر : و هي أساليب كثيرة و بارزة في شعر المهجرين و قد وظفت بكيفيات تعكس انفعالات الشاعر, وتساعد المــتلقي على استحضار ذهــنه و عقله وعاطفته ليشارك بدوره في الموقف الشعري المعروض، وأهم الأساليب

---

[1] ينظر : نوزاد حسن أحمد ، المنهج الوصفي في كتاب لسيبويه دار الكتب الوطنية ط،1 بنغازي 1996م ، ليبيا ،ص 293.

الموظفة هي أسلوب الاستفهام, و النداء، والأمر بكثرة، أمّا النفي و القصر فقد وظفا بشكل يحاكي فيه شعر القدماء من دون أن يكون لهما أثر بارز في التعبير.

-المعارضة الشعرية: عند بعض الشعراء الذين عارضوا الأقدمين في نصوصهم فـــجاءت معارضتهم موافقة لـــتصوراتهم ونوازعهم دلّت على عقائد دينية معـــينة أو مواقف فلسفية و فكرية, وأكثرها عند إيليا أبي ماضي من القـــرآن الكريم في قوله: (أوْرَدتُه عَذْبًا فَأوَرَدَكَ الرَّدَى # تَبَتْ يَدَاهُ فَذَنبُهُ لا يُغْفَرُ), وعن جـــميل بثينة بـــقـــــوله: (لَــوْ كانَ لِي قَلبٌ لقلتُ لهُ أرْعَوِي # إنِّي بِلا قَلبٍ فَأنَّي أزْجُرُ), وعند عريضة عن امرئ القيس(فَقدْ حيَّرَ النَّفسَ صَمْتٌ ثقيلٌ# وَليلٌ عَلى الرُّوح ألقَى السُّدُولا)

إلى الجانب هذه الظواهر الأسلوبية التعبيرية العامة في شعر المهجري التقليدي ظهرت بعض المتغيرات الأسلوبية الخاصة، التي خُّص بها بعض شعراء المهجر و أهمها:

-ظاهرة التنوين: والتنويع فيه بين الجر, ورفع, ونصب عند المعلوف و القروي .

-ظاهرة التعريف : و التنويع فيه بين تعريف الأعلام، وتعريف الإضافة عند فرحات.

-وفرة حروف الجر، و الطول الـــنسبي للجمل عند أبي مـــاضي، والقـــروي، و هي وسائل تساعد الشاعر على الاسترسال في وصف المواقف الحياتية المختلفة مما يؤدي إلى توظيف بعد البحور الشعرية الطويلة نسبيا (البسيط, والطويل، .) وهي بحور تصلح لسرد الحقائق التاريخية ، ووصف الظروف , والملابسات النفسية .

-التركيز على الجمل الإخبارية الفعلية على حساب الاسمية.

-الإكثار من الترديدات و التضادات أحيانا، وهما سمتان بارزتان في شعر جبران خليل جبران، فمن خلالهما حاول الشاعر إبراز الصراع القائم بين المواقف الحياتية الإنسانية والقومية للوصول إلى حقائق كونية يسعى الشاعر إليها بشتى الوسائل.

II-التعبيرية التجديدية :

لقد قدمنا فيها فـيما سبق ظاهرة التـقليد في الشعر المهجري، وما نـتج عنـها من نماذج شـعرية بـارزة احتذى بـها هؤلاء الـشعراء بالقدامى شكلا و مضمونا ثم فاجأتهم حركة التجديد، و اتـصلوا بما كتبه الرّواد نقدا و شعرا, فوجدوا في أنفسهم هوى لها، و تبعوا المجددين([1])، وقد أسهمت الظروف التاريخية والاجتماعية في بلورة هذا التجديد في شكل مؤثرات خارجية أسهمت في تسريعه ومنها :

-التيارات التجديدية في الوطن العربي, ومنها الطابع الرومانسي عند المنفلوطي،و طه حسين, والـزيات، والكلاسيكية الجديدة عند البارودي, وأحمد شوقي, وحافظ إبراهيم ثم مدرسة مطران التجديدية، وما تلاه من مدارس رومانسية (الديوان، أبولو)([2]).

-التأثر بالآداب الغربية و بالثقافات الأوربية و الأمريكية .

-حركة البعث الأمريكي المتجاوبة مع الآداب الأوروبية في نموها وكثرة مدارسها.

-التأثر بالبيئة الأمريكية الحرة التي أتاحت للشاعر المهجري الاحتكاك بالتيارات الأدبية الجديدة ، وبالتعبير الحر في ظلها .

-الـدوافع الذاتية و الـنفسية لدى الشاعر المهجري في الـتجديد من موهبة فـطرية واجتهاد، وتأمل عميق, وروح مغامرة، وحب التطلع، والفضول، ومحاكاة الآخر والسير في مجراه, و كل هذه العوامل و غيرها كثير أسهم في بروز شعر مهجري ذي ميزات أسلـوبية وفـكرية وإنـسانية، فاشتمل الأدب المهجري كله على خصائص هامة من تحرر في الصياغة, وتنوع في المواضيع, ومن الانطلاق الفكري, وثراء الخيال، والتحرر, والتنويع في الأساليب ([3]), فللرومانسية, والرمزية, والسريالية والصوفية نصيب في هذا الشعر، والرومانسية واضحة فيه بتأثر الرومانسية الفرنسية

---

[1] ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ،ص 142.
[2] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري، ص 141.
[3] ينظر : المرجع السابق: ص 147.

و رومانسية الأدب الأمريكي نفسه المستوعبة للحياة بكل مذاهبها ([1]), فأضحى للشعر المهجري مجددون في شتى المدارس الأدبية, وانعكس تجديدهم هذا على ما نظموه من أشعار في شتى المذاهب الأدبية الحديثة, فتحدث بذلك الرؤية الشعرية زادت حدتها بتجدد التجربة الشعرية التي كان لها الأثر في تشكيل القصيدة, وصنع معجمها الشعري, وتكوين صورها, وتحديد غاياتها التي تسعى إلى إشراك أحاسيس الشاعر وصوره النفسية ليعايشها في الألم و التطلع ([2]) .

أنَّ أخطر وأهم ما يميز الشعر المهجري هو التحرر التعبيري عند الشاعر المهجري ذلك التحرر الواعي و المتبصر بوظيفة الشعر في الحياة و برســـالته, ومنه سنعمد في هذا القسم على دراسة طبيعة هذا التعبير وأساليبه الفنية و اللغوية من خلال شكل القصيدة ، والمـــعجم الشعري، والــصور الشعرية في ظل التيارات الأدبية الحديثة و هي الرومانسية و الرمزية و الصوفية.

أ-**التعبيرية الرومانسية** (**Romantisme**)

اعتنى المهجريون بالتيارات الرومانسية لأنها تجسد الانفلات من الواقع المجحف، و من الإحساس الألــيم بالغربة و بالــفرار إلى الطــبيعة, أو الانسحاب إلى داخل النفس، أو الـــتفكير فيما وراء الطــبيعة, أو الحديث عن أشجان غامضة واضطراب, وقـــلق غير مفهوم المعالم([3])، وتصوير عواطف الحنين, ومناعم الطفولة في ظل الطبيعة وفي ظل الحب, وكلها معالم ارتسمت في شعر المهجرين الرومانسي فـــأدت بهم إلى محاولة التعبير عند هذه الموضوعات في قوالب شعرية جديدة بأشكال جديدة, وألفاظ مبتكرة ،وصور بديعة .

لقـــد وجدنا في بعض شعراء المهجـــر مصدرا لدراسة التعبير، وتحديد معالمه في ظل التجديد الرومانسي بما يمتازون به من سمات لغوية و فنية, و مساهمات جدية

---

[1] ينظر : المرجع السابق ،ص 145.
[2] ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ،ص 138.
[3] ينظر : المرجع نفسه ،ص 181.

تضع للدارس ملامح مدرسة عامة, وتؤكد وجودها, ومن ضمن هذه السمات ما حدث لأشكال القصيدة الشعرية .

أ ــ 1 ــ في شكل القصيدة المهجرية : (structure et la forme poétique)

كان تجديد المهجريين للأوزان الشعرية كبيرا، فقد ألفوا النظم على طريقة الموشحات الأندلسية و الشعر المنثور، و النثر الشعري, ففي الموشحات الأندلسية نوّع الشعراء في أشكالها الموسيقية بالتنويع في القافية, أو اللعب بعدد التفاعيل على أن يخضع كل ذلك لنظام موسيقي ثابت، والموشح فن من فنون الــشعر العربي يختلف عــن غيره من أنواع النظم بكثرة قوافيه تعدد أوزانه و عذوبة ألفاظه, كما أنه قد يخرج في كثير من الأحيان على بحور الشــعر العربي المعروفة، لكنه يتفق مع الــقصيدة التقليدية في أنها تكتب باللغة الفصحى ([1]).ومن نماذج الموشحات قصيدة (يا نفس) **لجبران خليل جبران**, إذ يقول ([2]): (مجزوء الرجز)

يَا نفسُ لوْلا مَطْمَعِي # بِالخُلدِ مَا كنتُ أعِي

لَحنًا تُغَنيهِ الدُّهورِ

َبل كنتُ أنْهي حَاضِرِي # قَسْرًا فَيغْدو ظَاهِرِي

سِرًا تُواريهِ القُبُورُ

يَا نفسُ لوْ لَمْ أغْتسِلْ # بالدَّمعِ أوْ لَمْ يَكْتَحل

جَفْنِي بأشْبَاحِ السِّقامِ

لَعِشتُ أعْمَى وَ علَى # بَصِيرَتِي ظَفَرٌ فَلا

أرَى سِوَى وَجْهَ الظَّلامِ

إلى أن يقول:

يا نَفسُ مَا العَيْشُ سِوَى # لَيلٌ إذا جَنَّ انْتَهًى

بالفَجْرِ وَ الفَجرُ يَدُومُ

---

[1] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ، دار المناهل ط 2 , بيروت , 1990م، لبنان ، ص 138.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية)، ص 340.

وَ فِي ظمَا قلبي دَليلٌ # عَلى وُجُودِ السَّلسَبيلِ

في جُرَّةِ الموتِ الرَّحُومِ

يا نَفسُ إنْ قالَ الجَهُول# الرُّوح كالجِسْمِ تَزُولُ

وَمَا يَزُولُ لا يَعُودَ

قُوْلي لَهُ إنَّ الزّهورَ # تَمضِي وَ لكنَّ البُذورَ

تَبقَى وَ ذا كُنْهُ الخُلودِ

فهذا النشيد من بحر مجزوء الرجز اعتمد فيه جبران على ثلاثة أسطر يشبه في ذلك الموشح الأقرع (الأقل من خمسة أبيات و خمسة أقفال) ([1])، فكل وحدة فيه تتكون من بيتين مجزوئين و قفل، و بين الوحدة الأولى و الثانية تنويع في القافية, والرجز من البحور السريعة و المضطربة في نفس الوقت حاكى به الشاعر اضطرابه النفسي و لجوئه للبكاء تنفيسا عند كربه، و مظهر التشتت النفسي بادٍ من خلال تشطيره لهذه القصيدة, و عندما نقرأ قصيدة (القلوب على الدروب) **لنسيب عريضة** نرى شكلا آخر من أشكال القصيدة الجديدة و نظام جديد ,إذ يقول ([2]): (مجزوء الخفيف)

يا حَداةَ القُلوبِ رِفقًا ! # طَالَ دَرْبُ الهَوَى وَ شَقّا

فإلامَ القُلوبُ تَشْقَى؟ # هَلْ لها وَقْفةٌ فتَلقَى

راحَةٌ فِي الدُّروبِ ؟

يا حَداةَ القُلوبِ!

اعتمد فيها عريضة على ترديد عبارة (يا حداة القلوب) في البيت الأول, و في آخر هذه الوحدة أي المطلع و القفل, وهي ظاهرة معروفة عند العروضين بردِّ العجز على الصدر، إلا أنّ هذا الترديد مرتبط بنفسية الشاعر المستعطفة التي تتردد في شكواه, و في كل محطة جديدة تستوقف عندها أو تنتهي منها...و نراه يستغني عن الشطر الثاني في القفل في قصيدة (نار إرم), يقول([3]): (مجزوء الخفيف)

---

[1] ينظر : يوسف بكار، العروض و القافية ،ص 137.

[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 182.

[3] المرجع نفسه ،ص 196

إيهٍ ضَوئِي البَعيدُ ! # لُحْ وَ لُحْ مَا تُريدُ!

لـــيسَ طَرْفِي يَحِيدُ # عَنكَ حَتَّى يَعُودُ

لِتُرابٍ وَدُودِ

ونرى له شكلا آخر من أشكال القصيد حافــل بالـــرنين الموسيقي المؤثر و بصور أخاذة يخاطب نفسه الأليمة قائلا ([1]): (مجزوء الكامل)

يَـــا نفسُ مَالكِ وَ الأنِينَ # تَـــتَألمينَ وَ تُؤْلِمينَ

عـــَذَبتِ قـــَلبي بالحَنينِ # وَ كَتَمتِهِ ، مَا تَقْصِدِينَ ؟

قَدْ نَـــامَ أرْبابُ الغَرامِ # وَ تَدَثَّرُوا لِحَفَ السَّلاِمِ

وَ أبيتُ يا نَفْسِي المَنَامَ # أ فَأنتِ وَجدتُكِ تَشْعرينَ

وَ اللَّيلُ مَرَّ عَلَى سِواكِ

أ فَمَا التَّمردُ وَ العِرَاكُ؟

مَأسُورٌ جِسْمِي بالمَتِين

اعتمد عريضة على مجزوء الكامل, فحافظ على نظام البيت في القسم الأول, و نظام الشطر في القسم الثاني مع التنوع في القافية و الروي, وكأن النفس واحدة في كمال الوزن و وحدته, ومشتتة الآلام و الأحزان تشتت القافية و الروي.

و عندما نقرأ قصيدة (يا حمامة) **لإلياس فرحات**, إذ يقول ([2]): (الرمل)

يَا عَرُوسَ الرَّوض يَا ذاتَ الجَنَاح ...يَا حَمَامَةْ

سَافِرِي مَصْحُوبَةً عِندَ الصَّـــباحِ ... بالسَّلامَةْ

وَ احْمِلِي شَكْوَى فُؤادٍ ذِي جِراحٍ ... وَ هُيامَهْ

نجد على وزن الرمل ثلاثة أنواع من التغيير:

-التزام الأشطر الأولى بقافية واحدة.

-التزام الأشطر الثانية بقافية مغايرة للأولى.

---

[1] المرجع السابق ص 87.

[2] ينظر:أنس داود ، التجديد في شعر المهجر، ص 352.

-تكرار التفعيلة (فاعِلاتُن) ثلاث مرات في الأسطر الأولى و تركها منفردة في الأسطر الثانية .و حين نقرأ له قصيدة (إحدى الليالي) ، و منها قوله ([1]): (الخفيف)

رَبَّةُ الخالِ هَلْ تَعُود

بالسُّعُود

ليلةٌ خِلْتها تَدُوم

إذْ خَتَمْنَا بِها العُهُود

وَ الشُّهُود

ذلكَ البَّدْرُ وَ النُّجُوم

نجد أنّ الشطرة الثانية (بالسعود) والخامسة (و الشهود) ترد فيها تفعيلة واحدة بينما البقية تتكون من تفعيلتين، و نجد أنّ نظام التقفية واحد بعد ثـــلاث أشطر(تدوم/نجوم) و هذا التنوع في الأشطر و التنظيم في القافية يكشف عن دفقة شعورية لدى الشاعر تهتز بتوتر منتظم ليكشف في كل دفقة عن مشهد عاطفي (السعادة..), أو طبيعي (ليلة تدوم..)

ومن صور التجديد في شكل القصيدة المهجرية تلك الأوزان القصيرة، والبحور المجزوءة, فتتوائم موسيقى الشعر مع موسيقى الإحساس، ويكثر الهمس, والأنين والمناجاة, و الـــتعبير الصادق عن الـــمواقف إزاء الـــحياة و الناس، فهذا **الـــقروي** في قصيدة (أدَبُ الشارب) يعلن صراحة كرهه للسياسة, إذ يقول ([2]): (مجزوء الرمل)

لَعَــَن الله السِّياسة # إنَّـــها أهـــلُ التَّعاسَة

خَلَقَ الجَاهلَ مَعْنـــ # يا بــِمَا يُوجعُ رَأسَه

مُقْعَدٌ بينَ البَساتِيـــ # ن وَلا دُسْتُ الرِّياسَة

[1] ينظر : المرجع السابق،ص 353.

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة(الشعر) ,منشورات جروس برس ،دتا , بيروت ,لبنان , ص 265-266.

فنلمس فيها روح القروي الناقمة على السياسة وإتباعها, إذ يكثر من حروف الهمس ليهمس بها في أذن المجتمع, و يفضل القبوع في الطبيعة على أن يخوض غمارها فوظف مجزوء الرمل ليحمل عاطفة تجزأت من روح السياسة والطبيعة .

أمّا في النثر الشعري, وهو نثر تغلب فيه الروح الشعرية من قوة العـــاطفة, وبُعد في الخيال, و إيقاع في التركيب, وتوافر على المجاز و الخيال، و قد عُرف بذلك النوع من النثر جبران خليل جبران حتى صاروا يقولون "الطريقة الجبرانية"، إذ يبدو ذلك جليا في ديوانيه (العواصف)، و(البدائع و الطرائف), فيقول في قصيدة (الأرض) من ديوان البدائع و الطرائف ([1]):

تَنبثِقُ الأرضُ مِنَ الأرضِ كَرْهًا وَ قَسْرًا

ثمَّ تسيرُ الأرضُ فَوقَ الأرضِ تِيْهًا وَ كِبْرَا

وَتقيمُ الأرضُ مِنَ الأرْضِ القُصورَ وَ البُروجَ وَ الهَياكِلَ

وَ تُنشئُ الأرضُ الأسَاطيرَ وَ التَّعاليمَ وَ الشَّرائعَ...

فهذا النوع من النثر الشعري خال من إيقاعات الوزن العروضية، ومن القوافي إلا أنّه ذو صور شعرية بديعة, وألفاظ شاعرية عذبة, و إيقاع متوازن في التركيب ينم عن رؤية فلسفية جبرانية في تأمل أسرار الأرض، وهي مركز التقوية في هذا المقطع ومنه تتفرع الأشباح و الأوهام و الأحلام, وكل ما دب عليها، و فيها نرى وجهين للأرض، الأرض الترابية الجامدة الساكنة، و الأرض الحية التي تحيا بما فوقها من كائنات إلا أنّ أصلها تراب مثل الأرض الأولى.

وعلى أنّ الشعر المنثور(*) غير هذا النثر الخيالي، و إنّما هو محاولة جديدة قام بها بعض الشعراء المهجرين محاكاةً للشعر الإفرنجي، و ممن فتحوا هذا الباب أمين الريحاني , فإنّ له الكثير من الريحانيات التي نلمس فيها النزعة إلى الـــنظم الـــحر

[1] جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة (البدائع و الطرائف)، ص 308.

(*) يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية(vers.libres) و بالأنجليزية(free verse) أي الشعر الحر

من قيود الأبحر العروضية إلا أنّه يحتوي على القوافي المختلفة المنوعة، و كأنّ هذا الشعر المنثور بداية أو إرهاصا لنشوء قصيدة النثر ، كما أنّ هــذا الاتجاه الجديد الذي بــدأ في خمسينات القرن الماضي (نشوء قصيدة النثر) كــان متأثرا بــثورة الأدب في الغرب, هــذه الثــورة التي خــرجت على الأوزان و القــوافي، و تركت للشاعر و للمبدع حرية الاختيار، و كان أول من كتب الشعر المنثور بين العرب متأثرا بالشاعر الأمريكي "وولت ويتمان" هو أمين الريحاني ([1])، و لأدب الطبيعة في شعر **أمين الريحاني** المنثور طابع جلي و بارز، إذ يقول في قصيدته (هتاف الأودية)([2]):

دَاوِينِي رَبّةَ الوَادِي دَاوِينِي

رَبّةَ الغَابِ اذكُرِينَي

رَبَّةَ المُّروج اشفِينِي

ربَّةَ الإنشادِ أبْصِرينِي

ليقول: أنا نَايُ الرُعاةِ مِنْ عُبَّادُكِ

أنا عُودُ العُشاقِ مِنْ رُوَّادِكِ

أنا كَنَارُةُ الرَّاقصاتِ يَومَ عِيدِكِ

أنا النَّفسُ التَّي تَتَجلَى فِيهَا عَرائِسُ جَمَالُكِ

هي مقاطع شعرية نثرية ذات قافية منوعة و إيقاع خارجي بارز ناجم عن تكرار بعض المفردات, أودعها الشاعر نقل أحاسيسه التي تنتمي إلى ضمير (الأنا), وأنهاها بصورة تدل وتــوحي بالخضوع لربة الوادي بعد أن ناشدها بالذكر والشفاء والدواء وهو بهذه الصورة المتكاملة خالف الأقدمين في فخرهم, ومدحهم المباشر, وضحى بمآثرهم و سلوكياتهم ، و خالف الصور التي اعتمدوها.

---

[1] ينظر: رياض العوايدة ،أمين الريحاني ،ص 68-69.

[2] أمين الريحاني : هتاف الأودية (ديوان) ،ص 105- 107

لقد كانت للشاعر محاولات قليلة في الشعر الموزون إلا أنّها بدت ركيكة بسيطة، فكأنّه تحامل على نفسه نضمها, ومنها قصيدته في (في مهب الربيع) التي رثى فيها ابن أخته (فؤاد), فيقول ([1]): (المتقارب)

بـــَهاءُ جَمَالكَ فِي تُربَةٍ # عَجِبتُ لتُربٍ جَمالا يُعَادُ

وَ نُورُ عُيونِكَ فِي ظُلمةٍ # عَجبتُ لنُورٍ شَدِيدِ السَّوادِ

أ ــ 2 ــ في معجم القصيدة المهجرية (la lexique)

اهتم شعراء المهجر بحرية التركيب، وحرية استعمال واختيار الألفاظ في معان جديدة، فحب الابتكار والتحرر اللفظي والبياني من الصفات التي اتسم بها الشعر المهجري الرومانسي مقتديا بذلك بالشعر الأمريكي المعاصر، و رغم الضعف اللغوي عند بعض الشعراء المهجرين إلا أنهم آثروا استخدام اللفظة التي تتجسد صورة ملموسة للنفس البشرية, وليس اللفظة المنمقة البراقة، فراح الشاعر المهجري يضحي بالمبنى من أجل سلامة المعنى، وينحط إلى المستوى الرديء([2])، وفي الموضوع يقول **أبو ماضي :** (مجزوء الرمل)

((لستَ مِنِّي إنْ حَسبتَ الـــ # شِّعرَ ألفاظا وَ وَزْنَا

خَالــفتْ دَرْبُكَ دَرْبي # وَ انْقضَى مَا كانَ مِنّا))

إلا أنَّ هذا التحرر التعبيري في استعمال الألفاظ لم يجرهم إلى توظيف الألفاظ الممجوجة أو غيرها من ما لا يصلح للشعر رغم ما ظهر عــندهم من ألفــاظ دارجة أو مبهمة، فهي رغم ذلك تكاملت وانسجمت مع روح الشاعر و رؤيته الشعرية. إنَّ الغالب في شعر المهجرين الــرومانسي توظيف الألفاظ ذات الطابع المــستوحي من مظاهر الطبيعة و الكائنات التي تحيط بها، حتى أننا نجد عناوين بعض القصائد مستوحاة من الطبيعة, أو بعض عناوين الدواوين الشعرية، و لنا في ذلك أمثلة عديدة .

---

[1] ينظر:رياض العوايدة ،أمين الريحاني ،ص 89.
[2] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الادب المهجري , ص 327.

إنَّ من أشهر النماذج الدالة على ولوع الشاعر بالطبيعة والغناء ما ورد عن **جبران خليل جبران** في قصيدة المواكب قوله ([1]): (مجزوء الرمل)

ليسَ فِي الغَاباتِ حُزنٌ # لا وَلا فِيهَا الهُمُــومٌ

فإذَا هَــــبَّ نَــسيمٌ # لَمْ تَجئْ مَعَهُ السُّمومْ

أعْطنِي النَّايَ وَ غَنِّ # فَالــغِنا يَمْحُو المِحنْ

و بالطبيعة يوظف الشاعر مظاهرها للتعبير عن الحنين, فتأتي تلك المظاهر معالم شاخصة في ذكرياته مع الوطن ، فيقول **القروي** ([2]): (الوافر)

صَبَتْ رُوحِي إلى وَطنِي وَ قَومِي# وَ حامَتْ فِي المَرَابِع أيَّ حَومِ

يَظلُّ خَيالُ أوْطانِي أمَامِي # وَ عِندَ النَّومِ أبْصِرُها بِنومِي

وَهَلْ أنْسَى رُبُوعَ الشَّرقِ يَــومًا # وَشمسُ الشَّرقِ تَطلعُ كُلَّ يَــومِ

و في حضن الطبيعة دائما يجد **أبو ماضي** المهرب و الملجأ، لــيروِّح عن آلام النفس و لواعجها, فيرصد كل مظهر منها ليزيل معه هما من الهموم, إذ يقول في قصيدة (الطبيعة) ([3]): (مخلع البسيط)

رَوضٌ إذا زُرتَهُ كَئيبًا # نَفَّسَ عَن قَلبكَ الكُرُوبَا

يُعيدُ قَلبَ الخَليِّ مُغرًا # وَ يُنْسِي العَاشِقَ الحَبيبَا

إذا بَكاهُ الغُمَامُ شــقَّتْ # مِنَ الأسَى زَهرةٌ الجُيوبَا

في مطولة **فوزي المعلوف** الموسومة بــ(على بساط الريح) توظيف ضخم للألفاظ الطبيعية حتى أنّ بعض المقاطع التي تضمنتها المطولة بعناوين طبيعية (بين الطيور، قرب النجوم، حفنة التراب، .) ، ففي أول نشيد منها يقول ([4]): (مجزوء الخفيف)

فِي عُبابِ الفَضَاءِ ...فَوقَ غُيُومِهِ

فَوقَ نَسْرِهِ

---

[1] جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة (المراكب)، ص 199.

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 414.

[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 148.

[4] ينظر:ربيعة أبي فضل ، فوزي المعلوف, ص 101.

وَ نَجمَتِهِ

حَيثُ بَثَّ الهَوَى بِثَغْرِ نَسِيمِهِ

كُلَّ عِطرِهِ

وَ رِقَّتِهِ

لم يقتصر شعراء المهجر على توظيف الألفاظ الموحية بمظاهر الطبيعة فقط بل وظفوا بعض الألفاظ البسيطة ذات الدلالة المباشر, والتي يــكثر استعمالها في الــنثر ومنها ألفاظ تتعلق بالحِرف, أو بعض الفئات الاجتماعية من الناس، و من هذه النماذج قصيدة **للقروي** في صديقه (شفيق عماد) ،إذ يــقول فيه ([1]): (الكامل)

غُلْتُ (الشَّفيقَ)عَلى أبيهِ وَ أُمِّهِ # وَ هَدَمْتُ فِيهِ عِمَادَ بَيتِ (عِمَادِ)

نَمْ فِي الضَّريحِ مُكرّمًا يا سِّيدًا # سَحَّتْ عَليهِ مَــدامعُ الأسْيادِ

و يقول في معلمه (قيصر) ([2]): (مجزوء الكامل)

أمُعَلمِي برَشادهِ # وَ مُؤلِّمِي بِبعَادِهِ

إنَّ الَّذي خَلقَّتهُ # بَعدَ النَّوَى لشُهَّادِهِ

وينتقد **الياس فرحات** زي المرأة في عصره بالألفاظ الــبسيطة، فيقول واصفا وساخطا على مظهرها ([3]): (المتقارب)

فَثَوبكِ يومًا كَجِلدكِ لــــوْلا # بُروزُ النُّهودِ عَدَدنَا الضُّلوعَا

وَ يَومًا بِشَكلِ قَمِيصٍ يَسُوعَ # وَ سِيعًا وَ حَاشَا قَميصَ يَسوُعَا

وَيَومًــا نَرَاهُ كــثِيرَ الثَّنايَا # وَ يَومًــــا بِبَعضِ الثَّنايَا قَنُوعَا

كما يقول مخاطبا أحد رجال الدين، متهكما على بعض التقاليد ([4]): (مجزوء المتقارب)

أُحِبُّكَ يــَا مُحــتَرَمُ # مَحَبَّة مَنْ يَفتَديكَ (يَفتَديكَ)

كُرِّمتَ وَ ليسَ الكَرَمُ # سِــوَى بَعضُ إرْثِ أَبيكَ

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 173.

[2] المرجع نفسه ،ص 176.

[3] ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 171.

[4] ينظر:المرجع نفسه , ،ص175.

كما ترد عند الشعراء المهجرين بعض الألفاظ المبتدعة، أو الدارجة, أو الغامضة بسبب التحرر التعبيري , ومن شواهدها عند **الــقروي** في قوله([1]): (الكامل)

مَا فِي حَيَاتِي للسِّوَى ضَرَرٌ وَ لا # ظُلْمٌ وَ يَكفِي أننِّي عُصْفُورُ

فقد عَرَّف لفظة (سوى) بأل , وهو غير معروف في لغة الضاد، واستمد من العدد المركب أحد عشر، فعلا متصرفا نصب به المفعول به (الليل) في قوله ([2]): (الطويل)

وَمازالتَ حَتَّى أحَدَ عَشَرَ الليلَّ اتَقِي # بِأفيائِهَا رَيبَ العُيونِ الحَوَادِجِ

و ورد عند **قازان** لفظة (التكة)، ويعني بها دقة القلب في قوله ([3]): (المتقارب)

وَ إنِّي جَعَلتُ القَديمَ جَدَيدًا # وَ عُمْرِي أَقَلُّ مِنَ التَّكةِ

أمَّا في لومه للشعراء الآخرين يرد عليهم بقصيدة، و يورد صيغة (الضيعة) بمعنى الضياع في قوله : (المتقارب)

وَ إنْ كَانَ ذلكَ مَا تُبْصِرُونَ # فَوَاضَيَعة النُّورِ فِي الظُّلمةِ

<u>أ ــ 3 ــ في الصورة الشعرية المهجرية:</u> **(L'image poétique)**

إذا كانت الموسيقى الشعرية هي أهم فارق بين لغة الشعر و لغة النثر << فإنّ أهم خاصية للغة الشعر هي الــتعبير بالصورة، لأنّ الشعر يتخذ طــريقة إلى الــتأثير على قارئه بالإيحاء إليه, و قد تتآزر الموسيقى و الصورة في الشعر –بل يحب أن تتآزر– على التعبير عن تجارب نفسية و خواطر وجدانية لا يفي للنثر بالتعبير عـــــنها>>([4])، و لهذا فإننا نرى أنّ الشعراء المهجرين يعتمدون على التعبير

[1] الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 232.
[2] ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري ،ص 311-312.
[3] نعمة قازان : معلقة الأرز، ص 32.
[4] انس داود : التجديد في شعر المهجر ،ص 355-356.

بالـــصورة عن وعـــي و بصيرة, وهم يـــنتقلون من الـــصورة الجزئية إلى الصورة الـــكلية التي تصوره مشهدا كليا (تشاكلا تصويريا) ([1]).

ومن مميزات الصورة الرومانسية في شعر المهجر أنّها في بعض وجـــــوهها جدة و طرافة إلى جانب وجهها الآخر التقليدي، وأكثر ما كانت تبدو كذلك في الأغراض الـــلصيقة بالـــوجدان و الـــعاطفة حيث تبدو شخصية الشاعر أكثر وضوحا و جلاء من خلالها ، فسعى المهجريون إلى خلق صورة ذاتية قادرة على نقل تجربتهم الجديدة متسمة بشدة الحساسية، وقوة التأثير، وعمق الإيحاء ([2]).

من الصور الطريفة والنادرة التي نـــظمها شـــعراء المـــهجر، ما أورده **القروي** في قصيدة (بربك) إذ يقول ([3]): (الوافر)

فَمَا فِي الحُبِّ كالتبغ احـــْتكارُ # وَ إلا مِثْلَ الجَمارِكِ فِيهِ رَشْوَى

وَقَبْلَكَ فِي الهَوَى كَمْ حَارَ عَقْلٌ # فَدَعْ عَنكَ المَلامَ بِدُونِ جَدْوَى

و يقول أيضا في وصف علاقته بالحبيبة ([4]): (الكامل)

((لمْ أَنْسَ حِينَ غَشَوتُ خِدْرَ لَميةَ # وَ الـــلَّيلُ يَـــغْمُرُنا بِجِلبَابِينِ

عَالجَتْ زِرَّ الكَهربَاءِ بِصَدْرِهَا # فَأَنَارتْ فِي العَينينِ مِصْبَاحِينِ))

أمَّا صدى العصر في الصور الشعرية فـــقد كان خافتا ومحدودا, وقلما يـــسمو بـــها إلى مستوى التعبير الفني الرفيع, ومن أمثلة هذه الصور الجديدة ما ورد عند **الياس فرحات** حين يشبه سويداء القلب بالمغناطيس، فيقول ([5]): (الوافر)

أيَا قَلبِي سَوادُكَ مَغنَاطِيسُ # وَ يَا دُنيَا سِهامُكِ مِنْ حَدِيدٍ

---

[1] ينظر:المرجع السابق ،ص 357.

[2] ينظر : عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري، ص283.

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)،ص 473.

[4] المرجع نفسه ، ص456.

[5] ينظر: عمر الدقاق، ملامح الشعر المهجري، ص 284..

و ما ورد من صور جديدة مبتكرة عند **نسيب عريضة** عندما وصف نفسه بالطفل الذي لا يتوانى و يصر على حاجته قائلا ([1]): (مخلع البسيط)

قُلْ للعَواذِلِ فـِـي الأنـــامِ # مَاذا استْفَدتمَ مِن المَلامِ ؟

فأنَا أنَا لا العَذَلُ يُثنيني # و لا يــَدْعُو اهتِمامِي

طِفلٌ يُصِرٌّ عَلى الرَّضاعِ # وَ قَدْ مَضَى زَمنُ الفِطَامِ

و بنفس الروح و الرؤية يأتي **أبو ماضي** بصورة يترجم فيها اعتداد الناس بالأغلبية في أحكامهم, إذ يقول ([2]): (الكامل)

لَمَا سَألتُ عَن الحقيقةِ قِيلَ لِي# الـــحَقُّ مَـــا اتفقَ السَّوادُ عَليهِ

نَرْضَي بِحُكمِ الأكثريةِ مِثلمَا # يَرْضَى الوَليدُ للظُّلمِ مِن أبَويهِ

و يقول داعيا إلى العطاء و البذل في الحياة ([3]): (البسيط)

خُذْ مَا استَطعتَ مِنَ الدُّنيا وَ أهْلِهَا # لَكنْ تَعلَّمْ قَليلا كَيفَ تُعْطِيهَا

كـــُـــنْ وَرْدَةً طِيبُها حَتَّى لِسَارقِها # لا دِمْنَةً خُبْثُها حَـــتَّى لِسَاقِيهَا

رغم وجود مثل هذه الصور البسيطة و المتواضعة ضمن أشعارهم إلا أنّ هؤلاء الشعراء أرادوا أن ينزلوا بمستوى التعبير الفني بالصورة، ليلامسوا بها حقائق الأشياء المادية، ويعكسوا صور الحياة الاجتماعية و تناقضاتها في أشعارهم .

و لا يمكننا في هذا الصدد إلا أن نرصد بعض الصور و النماذج التصويرية الرفيعة التي سَمَت بالتعبير و الفن إلى مصافه العليا, وحسَّنت التجربة الشعورية و الشعرية الفنية, كما ارتقت بالتصوير الحي المعجب الذي يعتمد على حلاوة الانسياب, وبساطة القص من مثل ما نجده عند **شفيق المعلوف في** قصيدة يصور فيها عمل البستاني، إذ يقول ([4]): (الوافر)

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 226.

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 631.

[3] المرجع نفسه،ص647.

[4] ينظر: عمر الدقاق ، ملامح الشعر المهجري ،ص 676.

مَرَرْتُ بِهِ يَكُبُّ عَلى غِراسٍ # لَوَينَ العُنْقَ للعَصْفِ الشَّدِيدِ

فَيَرفَعُهنَّ فَوقَ الأرض كَيْمَا # يُنْجِيهُنَّ مِنْ ذُلِّ السُّجُودِ

يـَـداهُ عَلى الــتُّرابِ وَ مُقلتَاهُ # مُــعلقتانِ بِالأفْقِ البَعِــيدِ

ويذهب **القروي** في تصوير حال الفقير بمجتمع قاسٍ لا حِسٌّ به, فتأتي العدالة الطبيعية لتسوي بين البشر, فيقول ([1]): (الكامل)

َ تقْضِي حَياتكَ باحِثًا عَنْ ضَائعٍ # سَلْ عَنْ حَياتِكَ فَهي أثمَنُ ضَائِعِ

شَهْرُ الصِّيامِ لَدَى الفقيرِ ولِيمةٌ # إذْ لا يُميزُ صَائمٌ مِنْ جَائِعِ

عَدْلُ الطبيعةِ رَحمةٌ وَالظُّلمُ إنْ # جَادَتْ عَلى كَفٍّ بِسِتِ أصَابِعِ

و يصور أيضا حال أصحاب الأموال، وهم يسعون في جمعها من دون كلل، أو ملل فتضيق صناديقهم بالذي جمعوه و تشتكي, فيقول ([2]): (البسيط)

تَشكُو خـــَزائِنُهم ضَيَقًا بِثروتِكُم # والنَّاسُ يَشْكُونَ مِنْ فَقْرٍ وَمِنْ ضِيقِ

وَدَّتْ مَلايينُهم لَــوْ كُنتُ سَيِّدَها # كـَـيمَا تُــحَرَّرُ مِنْ رقِّ الصَّنَادِيقِ

لـــ**ميخائيل نعيمة** قصيدة مليئُة بصور بديعة وعميقة، وهـــو يعانق الطبيعة ويداعب مظاهرها حينما يغشاه الهم و الكرب, إذ يقول ([3]): (المجتث)

دَفنْتُ فِي الصُّبحِ هَمِّي # وَ قَــوسَهُ وَ سِـــهَامَـــهْ

فَلمْلَمَ الحُزنُ عَنِّي # ضَبَابَــةً وَ غَــمَامَــهْ

وَ حَطَّم القَلبُ مِنِّي # قُــيُودَهُ وَ لِــجَامَــهْ

وَ رَاحَ يَعْدُو وَ يَــشْدُو # وَ الحُبُّ يَعْدُو أمَامَــهْ

مَــضَى النَّهارُ وَ لَمَّا # مَــدَّ الظَّــلامُ خِيَامَهُ

َأتَانِي القَلـــبُ يــَشكُو # وَالخَوفُ يُمْلِي كَلامَــهْ

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 292.

[2] المرجع نفسه ،ص 308.

[3] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 91.

فنجد في مثل هذه الصور تجديدا بارزا إذ لم تعد الصورة منفصلة–كما هو في الصورة التقليدية – عن الموضوع أو الموقف العام في القصيدة، بل أصبحت تتوالى الصور بهدف محدد, فــتتشاكل و تــتراسل مع بــعضها البعض, ليبرز فيــها التجسيــم والتشخيص, و التجريد من دون أن تتناقص، أو تتنافر لتشكل في الأخير الصورة الكبرى التي تكشف عن صورة ذاتية و عاطفية للشاعر .

ب–التعبيرية الرمزية :(symbolisme)

تأثر شعراء المهجر كغيرهم من شعراء الوطن العربي بتيارات الرمزية الوافدة من الغرب و « ليس اللجوء إلى الرمز ناشئا– في كل الحالات –عن الرهبة و الخوف من التصريح, بل هو أسلوب تشتد حاجة الشاعر إليه حين ينطوي على نفسه فينتزع منها أسرارها، فإذا هذه الأسرار قيم مطلقة تشمل الكون كله بما فيها الرمز الذي أثار الارتداد إلى النفس »([1]).و لقد عُرف الرمز عند العرب, واعتمدوه وسيلة للتعبير, إذ يــرى " **قــدامة بن جعفر**" أنّه يستعمل في الكلام فيما يريد الشاعر أو الكاتب طيّــَهُ أو إخفاءه عن كافة الناس, والإفضاء به لبعضهم ([2]).و الخاصية الحقيقية للتعبير الرمزي ليست الغموض أو السرية، و لكنها الالتباس وتنوع, واختلاف التفسيرات الممكنة حتى نجد أنّ الرمز يتغير بتغير الزمن([3]).

أمَّا الرمز عند المحدثين من الغربيين فهو وسيلة إدراك مالا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة – كما يقول "**يونغ**" – ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي, و هو بديل من شيء يصعب, أو يستحيل تناوله في ذاته، و الصحيح أنّ الرمز لا يحقق شيئا بعينه, ولا علاقة له كذلك بكثرة المعاني، و إن كان يقبل التأويل عند محاولة تفسيره([4])، و بواسطة هذا الرمز يكشف و يبرهن الأديب على قوة جديدة

---

[1] محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر, ص 15.
[2] ينظر : النعمان القاضي ، أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي)دار الثقافة للنشر ، 1982 م ، الجزائر ،ص 453.
[3] ينظر :المرجع نفسه :ص453.
[4] ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ط 3 ،بيروت , 1983 لبنان، ص 135.

ألا و هي قوة بناء عالم خاص به، و هو عالم مثالي و نقي, وعالم مجرد من تعبيرات مصطنعة أو صور مشوهة([1]).

لقد فرّق النقاد و الدارسون بين الرمز و الصورة في أكثر من مقال، فبالرغم من أن الرمز عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس, فإن الصورة حسية فيما تمثله لأن ما تمثله بطبيعته مرتبط بالحاسة، وهي لا تعطي ـــ إذن ـــ أبعد ما تمثل، و كلاهما (الرمز و الصورة) يتعاونان في الأداء لكن يختلفان في درجة التجريد، فالرموز أكثر تجريدا من الصور التي تـــدرك بتداخل الحواس و تـــراسلها في حين أنّ للرمز لامحدودية في الدلالة و الإيحاء ([2]).

بُررتْ آثار الرمزية في شعر المهجرين من خلال اعتمادهم الكبير على القصص الرمزي كوسيلة للتعبير, فعالجوا قضايا اجتماعية و إنسانية و عامة, ومن أبرز شعراء الرمزية **إيليا أبو ماضي** في قصائده الكثيرة و المتنوعة, ومنها قصيدة (التينة الحمقاء) التي رمز بها الشاعر إلى الأنانية المتفشية في المجتمع الأمريكي، فهو يعبر في هذا القالب القصصي الرمزي عن أنانية الفرد إزاء الجائعين و المظلومين, ومن ثمة لم يكن لهم عُرف في الإنسانية، واتخذ من الطبيعة وسيلة للتعبير في مظهر شجرة التين إذ يقول في مطلعها ([3]): (البسيط)

وَ تـــينةٍ غَضَّـــةِ الأفْنـــانِ بَـــاسِقـــةٍ # قَالتْ لأتْـــرابِها وَ الصَّيفُ يَحتَضِرُ

لَبئس القضاءُ الذي فِي الأرضِ أوجَدنِي # عِندِي الجَمالُ وَغيَري عندهُ النَّظرُ

عاد أبو ماضي ليبين مصير تـــلك الأنانية في صورة التينة حاثا على العطاء, ورغبة في احترام الإنسان نفسه حتى لا يُستغني عنه قائلا([4]): (البسيط)

ولَمْ يُطِقْ صَاحِبُ البُستانِ رُؤيـــتَها # فَاجتَثَها فَهَوتْ فِي النَّار تَسْتَعِرُ

مَنْ ليسَ يَسخُو بِمَا تَسْخُو الحَياة بِهِ # فَإنَّـــهُ أحْمَقُ بالحِرصِ يَنتَحِرُ

---

[1] ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل، ص 57.
[2] ينظر : مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، المعارف بالإسكندرية،دتا ، مصر، ص 130-133.
[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 279.
[4] المرجع نفسه ،ص 279.

و في قصيدته (الحجر الصغير) تعبير صادق عن مآل فقدان الثقة بالنفس, وازدراء الذات البشرية لنفسها، و فيها دعوة إلى الشخصانية ، وحب الذات مهما كانت, لقد كان للحجر قيمة لا يستهان بها، ولكنه لم يستطع إدراكها، فمضى و بمضيه أصيبت المدينة بكارثة, إذ يقول ([1]): (الخفيف)

وَ هَــوَى مِنْ مَكانِهِ وَ هــو يَشْكُو # الأرض وَالشُّهبَ وَالدُّجى والسَّماء

فَتَحَ الفَجْرُ جَفْنَــُه فــإذَا الطُّـــــو # فــان يَغْشَى المَــدينةَ البَيضــَاءَ

و عن الحُبِّ و آلامه نظم **فوزي المعلوف** قصيدة (القفاز اللقيط) الذي عثر عليه الشاعر على الثلج وحيدا, فبث فيه ارتعاشا، و سأله الشاعر عمن رماه فلـــم يجب لكن رائحة الــعطر تنبعث منه، إنه قفـــاز الـــحبيبة رمت بـــه، أو قد ضاع منها ضياع الشاعر في غربته, فيقول ([2]): (الطويل)

فَيالكَ ُقفازًا طَريحًا عَلى الثَّرَى # يُعانِي عَذابَ الــبَرْدِ وَ الــهَجْرِ

نَعِمتَ بِيُمناهَا وَ كَمْ لكَ قــُبلةً # عَلى الثَّغرِ مِنهَا وَ الغَدائِرِ وَ الصَّدرِ

وَ كَمْ مَرَّةً مَنَّتْ عليكَ بــِزَفرةٍ # وَ كَمْ مَسَحَتْ دَمْعًا عَلى خَدّها يَجْري

فالشاعر لم ير القفاز بل رأى نفسه مغدورا به، و هو يأسى للقفاز بعد الفراق([3]).

و يطالعنا **القروي** بقصيدته (البلبل الساكت) التي تناول فيها قضية العذاب النفسي الذي يعانيه الأحرار في وطنه العربي من الذين لجم الاستعمار أفواههم, فعذب الصمت نفوسهم، وتحت كل حرف من حروف الــقصيدة – برمزيتها الشفافة – يـــختبئ ملمح من ملامح نفسية الشاعر المعذبة الجريحة بالصمت ([4])، فلم يعد للبلبل وسطها مأمن فخفت صوته ليقول ([5]): (الخفيف)

بُلبلُ الرَّوضِ وَ الجَناحُ مُبللُ # خَافِتَ الصَّوتِ سَاكتًا فَتأملْ !

---

[1] المرجع السابق :ص 100

[2] فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي (مختارات)، ص 24.

[3] ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 60.

[4] ينظر : المرجع نفسه ،ص 72.

[5] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 493.

نَبَذتـْـهُ ريـــاضُهُ فــَتَعلَّ # بِحُمانَا عَنِ الرِّيَاضِ وَ أَمَّلْ

و يقول أيضا : (الخفيف)

وَ لجَ البيتَ خَـــــائِفًا مُتَرددْ # يُنشِدُ القُوتَ بَعدَ أنْ كانَ يُنشِدْ

جَـــاءَ مُستنْجِدًا فكنتُ المُنجدْ # وَ مَسكتُ العُصفورَ لا لُأقيدْ

و الشاعر يفسر هذه النهاية السعيدة في لجوء الحُرِّ إلى الحُرِّ إنّما يكشف عن رغبة أخرى إنّه يتمنى الهروب من هذا الجو السياسي، ولكنه يتمنى أكثر لو يعيش في وطنه و قد أصبح هذا الوطن حرا كما صور الشاعر في قصيدة (الشمس و الجمرة) عظمة الأمة الشرقية, فهي كالشمس تتربع على العلياء, إذ يـــقول ([1]): (مجزوء الكامل)

طَلعتْ عَلى الَأكوانِ فـــِي # دَسْتِ العُلى مُترَبِـــعَهْ

عَكَستْ سَنَاهَا بَـــرْكةٌ # تُبْدِى الغَمائِمَ مُتْرِعَه

وَ إذا بِجَمــرةِ مَـــوْقِدِ # تـــَدنُو إليهَا مُسْرِعَه

قَالتْ و قَدْ بَاتتْ كأحـــ # شَاءِ الحَسُودِ مُقَطّعَهْ

مَالي أرَاك إلى الحضيـــ # ض سَقَطتِ يا مُتَرَقِعَهْ

و في طلب الحرية و الانعتاق ينظم **نسيب عريضة** قصيدة «رؤيا طائر» و فيها يحكي قصة طائر ذكر الماضي فغنى و انتشله اللحن من الأسر و السجن، فإذا به يرى نفسه و قد هبت عليه نسمات الحرية حرا طليقا فيقول ([2]): (الخفيف)

ذَكَرَ الـــطائرُ الـــرِّيَاضَ فَـــغَنَّى # وَ تَنَاسَى بِاللحنِ أَسْرًا وً سِجْنَا

فَتَداعتْ حَواجِزُ السِّجنِ والظُلمةِ # وَالـــيأسِ حـــَولَهُ وَ اطـــْمأَنَّا

وَ جَناحَاهُ يَـــــخفِقانِ ابْـــتِهاجًا # لِـــخَيالٍ رَأى بِـــهِ مَـــا تَمَنَّى

إلى أن يَصطدم الطائرُ حاجزا بجناحيه :

صَدَمَا حَاجزَ الحَديدِ فـــعَادَا # مُـــقْشَعِرينِ خَـــيبةً وَ استَـــكَنَّا

فَتَوارَى رَوضُ الخَيَالِ بَعيدًا # وَ بـــَدَا لـــَونُهُ الّذي كَانَ أَدْنَى

---

[1] المرجع السابق : ،ص 293.

[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 203-204.

ليقول :   فَانْزوَى الطائرُ الأسيرُ حَزِينَا # لَيْتَــــهُ مَا رَأَى وَ لَمْ يَتَغَنَّ
و إذا به في قفصه حيث دفن أمله, وهي انعكاس لنفسية الشاعر, فإذا حنت إلى الانطلاق و أطالت التفكير تداعت الحواجز, و اختنق اللحن، و أطبق الصمت .

ج-التعبيرية الصوفية (soufisme)

من المعروف لدى المفكرين أنّه لا يمكن حصر ظاهرة التّصوف بتعريف دقيق لأنّ المتصوفين لم يعرفوا التصوف إلا من خلال أحوالهم و مجاهداتهم التي عايشوها واختبروها, وقد بلغت هذه التعاريف من الكثرة حتى قال أحدهم أنّها بلغت الألفي تعريف، ومرجع ذلك يعود في أنّ التصوف هو صدق التــوجه إلى الله بــما يرضاه من حيث يرضى, و من التعاريف الشائعة عند المسلمين ما يلي ([1]):

- يرى العلامة الجريدي بأنّ التصوف هو دخول الإنسان أو العبد في كل خلق سَنِيٍّ و الخروج من كل خلق دني.

- أمَّا الشيخ القصاب (محمد بن علي القصاب) فالتصوف عنده هو أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم, من رجل كريم, مع قوم كريم .

-و يرى الشيخ الجنيد(أبو القاسم بن محمد بن الجنيد) : أن تكون مع الله بلا علاقة.

«أما جوهر الصوفية فيبقى واحدا يتجلى في أخلاقها السامية، حتى إذا وجدت تربة مالحة ترعرعت, و نمت, و انغرست في قلب الإنسان, ليصبح حكيما أو أديبا أو عالما وبقدر ما تتغلغل الصوفية في ذات الإنسان تعظم رسالته و تتسع و تخلد»([2]).

وظهرت عند الباحثين نوعان من الصوفية و هما ([3]):

-الصوفية «الما فوق الطبيعة» تنطلق من الديانتين المسيحية و الإسلامية، وهي اتصال حب من الله بالإنسان، يرفعه به إلى ما فوق طبيعته، ليغمره في الفيض الإلهي .

---

[1] ينظر:فؤاد صالح السيد،الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا , المؤسسة الوطنية للكتاب ،1985م، , الجزائر, ص114.
[2] ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ،ص 09.
[3] ينظر:المرجع نفسه ،ص 08-09.

-الصوفية «الطبيعية» تـــنطلق من مذاهب, وهي لـــم تعد شوقا إلى الاتحاد الـــناشئ عن حب لإله ، و لكنه عطش و شوق إلى وحدة الطبيعة، فيخرج الإنسان من حدود التشخيص إلى أن يعثر على التوحد بالمبدأ الأعلى الذي لا صورة له و لا حد أو نهاية.

و للصوفية أخـــلاق كـــثيرة أهـــمها: الـــعزلة و الانفراد، و تأمل الطبيعة، و الحنين و الإحساس بالغربة، و التوحد مع الوجود، و حب المعرفة، و حب الحرية و الانعتاق و الاطمئنان الروحي, ومجاهدة هذه الروح، و الـــقلق و الحـــيرة و حب الإبداع وهي صفات ظهرت بجلاء في أخـــلاق الشعراء المهجريين من خلال شعرهم وكتاباتهم النثرية، فهناك من صرح جهرا بصوفيته الشعرية, وهناك من أخفاها عمدا أو جهلا بأنه يعبر في كنفها, ومن أهم هذه المظاهر التي تجلت في آثارهم ما يأتي :

ج ــ 1 ــ وحدة الوجود :

إنَّ النظر إلى الكائنات على أنها مظاهر للقدرة الإلهية الكلية، يؤكد حتما (وحدة الوجود) أو(التوّحد)، فمهما تنوعت الكائنات في هذا العالم، وتعددت أشكالها و وظائفها فهي بمثابة الأعضاء في الجسد الواحد ([1])، و تتضح تلك الوحدة في الطبيعة، و لم تكن مشاهد الطبيعة لدى الشاعر المهجري إلا صوراً و مرائي متعددة ومتنوعة لشيء واحد., والإنسان ليس كالكائنات الحية الأخرى فحسب، بل أخا وقرينا و صورة حية للأشجار و الأنهار و البحار([2])، و تتضح وحدة الوجود عند **ميخائيل نعيمة** في إحدى قصائده و منها **قصيدة نثرية** يقول فيها ([3]):

عَجَائِــبكَ يا رَبُّ تَكتنِفُنِي
مُنذُ أنْ خَرجتُ مِــنْ بَطنِ أمِّـــــي
وَحتَّى شَــــارَفتْ شَمسِي عَلى الغُروب
وَأصْغَرُها أكبرُ مِنْ أنْ يُــــحيطَ لَهُ أيُّ عَقْلٍ

---

[1] ينظر : المرجع السابق ،ص 31.
[2] ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، ص 97.
[3] ميخائيل نعيمة : نجوى الغروب (ديوان)،ص 05-12.

و يقول أيضا :إيْ : عَجيبةٌ هيَ أرضُكَ يا ربِّي

وَ عَجيبٌ كُـــــــــلُّ مَا فيها وَ مَا عَليهَا

مِنْ أصْــــــغَرِ جُرثومةٍ وَ بَعُوضَـــة

حتَّى أكبرَ فِـــيلٍ وَحُوتٍ ......

و فيها نرى رهبة و حيرة نعيمة في وحدة هذا الوجود رغم تعدد مظاهره و أشكاله فكلها توحي بوحدة عجيبة تعود إلى قوة واحدة و كاملة هي القدرة الربانية .

و **للقروي** قصيدة (الدوحة الساقطة) يبين فيها مفهوم التوّحد بالطبيعة من خلال علاقة الإنسان بالطبيعة, وعلاقة الطبيعة بالكائنات الأخرى, إذ يقول([1]): (مجزوء الكامل)

نَحنُ الـــنَّباتُ جَميعُنا # رَاضٍ بِمَا قَسَم الـــقَديرُ

نَحيَا سَواءً ليسَ يَـــمْـــ# تازُ الكَبيرُ عَن الصَّغيرِ

هـــذَا التُّراب ُطعامُنا # وَشَـــرابُنا هَذي البُّحورُ

ثم بّين وحدة الإنسان مع الطبيعة و التُّراب :

يَخشَى الأنامُ مِن الثَّرَى # وَ نَعُدُّه المَهْدَ الوَثيرَ

يَتَصورُونَ قُبورَهُم فيـــ # ـهِ فَيخْشَونَ القُـــبورَ

و قد عبّر القروي عن هذه العلاقة بين الطبيعة و النبات من خلال هذه اللوحة التي تساءل فيها عن سبب عبث الإنسان (القرد) بالطبيعة، و هو منها، و إليها يعود :

حتَّى دَنا مِن ســــَـاحَتِي # قِـــرْدٌ بِـــلا ذَنَـــبٍ حَقِيرِ

ظَللتُــــــهُ وَ حَضَنتُــــــهُ # فَـــكأنه ُ غُصنْي النَّضيرُ

ليقول: (مجزوء الكامل)

وَأتَى بِمنشارٍ عَلى جَذْعِي بِهِ # حَـــتَّى غَدَوتُ عَلى شَـــفِيرِ

و يتساءل **عريضة** بقصيدة (منْ نَحنُ)عن علاقة الإنسان بالطبيعة([2]): (مجزوء الرجز)

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 245-247.

[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 151.

مَنْ نَحنُ ؟ هَلْ نَحنُ بَشَرٌ # نَحْيَا وَ نَمْضِي حَالمينْ

أَمْ نَحنُ مِنْ طِينِ الضَّجَرِ # لَسْنا كَبَــاقِي العَالمينْ

هَلْ نَحــنُ ظِّلٌ قَدْ ثَــوَى # وَالدَّوحُ وَلَّى وَ غَيَّرْ

أَوْ نَحنُ فِي الأرضِ نَوَى # قدْ نُبْزَقُ بَعْدَ الــثَّمَرْ ؟

آمــَالُنَــا مــِثلَ الرِّمالِ # عطشَى وتَسْقِيها البحَارْ

ليخلص في الأخير إلى أنّ نفسه القلقة الكئيبة هي طبيعة توحدت فيها مظاهرها فلا فرق بين الليل و النهار, ولا فرق بين اليأس و الرجاء([1]):   (مجزوء الرجز)

سِيَّانَ صُبُحٌ وَ دُجًى # عِندَ الَّذي عَافَ العَيَان

سِيَّانَ يأسٌ وَ رَجــا # عِــندَ الَّذي مَلَّ الزَّمان

و **لأبي ماضي** مواقف كثيرة مع الطبيعة حتى أنّه يراها في نفسه تأسى لأساه, و تفرح لفرحه، فهو في قصيدة (أنا و النجم) يشبه نفسه بالنجم، إذ يقول ([2]):   (السريع)

مِــثْلِي هذا الــنَّجمُ فِي سُهدِهِ # وَ مِثلُهُ المَحبُوبُ فِي بُعدِهِ

يَختالُ فِي عَرضِ السَّما نَائِما # كَــأَنَّمَا يَختالُ فِي بُــرْدِهِ

و يقول بنفس الروح في قصيدة (الطين) ([3]):   (الخفيف)

أنــتَ مِثْلِي مِنَ الــثَّرَى وَ إليه # فَلماذَا يَا صَاحبي التَّيهُ وَ الصَّدْ

كُنتَ طِفلا إذْ كُنتُ طِفلا وَ تَغدُو # حِينَ أغْــدُو شَــيخًا كَبيرًا أدْرُدْ

كما يقول في قصيدة (من أنا؟) ([4]):   (المتقارب)

أنَا مَنْ أنا يَا تُرى فِي الوُجودِ ؟ #   وَ مَا هُو شَأنِي وَ مَا مَوضِعِي؟

أنَا قَــطْرةٌ لَمَعتْ فــِي الضُّحَى #   قَــلَيلا علَى ضِقَّة الــمَشْرَعِ

---

[1] المرجع السابق , ص 151.

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 232.

[3] المرجع نفسه ,ص 261.

[4] المرجع نفسه ،ص 399.

ج ـــ 2 ـــ العزلة و الإنفراد :

مال الشعراء المهجريون إلى العزلة و الانفراد كما مال الصوفيين إليها، و العزلة عندهم ميل فطري ودليل على عدم انسجامهم والناس مع أفكارهم و آراءهم، وربما هو دليل على النقاء و الصفاء عندهم، فقد جرّت هذه العزلة عليهم القلق والحيرة والضيق والتهرب من الخلان والأتراب، والانطلاق إلى مكان قصي ليبنونه عالما صغيرا خاصا بهم لوحدهم دون أن يدركوا أحيانا أسباب هذا التصرف، وقد ينفر منهم الخلان و ينعتونهم بالشرور فيمعنون بالـــتحدث إلى النفس والتأمل فـــيها من خلال الطبيعة و في الوحدة والانعزال يقول **ميخائيل نعيمة** بقصيدة «التائه» ([1]): (مجزوء الرجز)

أسيرُ فِي طرِيقِي # فِي مَهْمَهٍ سَـــحِيقِ

وَ وِحْدَتِي رَفِيقِي # وَ وُجْـــهَتِي الفَضَا

مَطيَتِي الـــتُّرابُ # وَ خُوذَتِي السَّحابُ

ثم يرى في الإيمان المنفذ من هذه الوحدة الآسرة, ليقول : (مجزوء الرجز)

فَأبْدِلُ لظَى نيرانِي # بِجَمْرَةِ الإيمَانِ

وَ اجْعَلُ مِن الحَنانِ # للقَلبِ مـــرْهَمًا

إذْ ذَاك بِـــالتَّهليلِ # أسيرُ فِي سَبيلَي

وَ خـــَالقِي دَليلِي # وَوِجْهتِي للسَّما !

إلا أنَّ **أبا ماضي** لم يجد في وحدته غير نفسه التي انفرد بها عن الأنام, فيبحث عنها في الطبيعة, ولم يجدها إلا بين أضلعه و أنفاسه، فيقول ([2]): (المتدارك)

كَمْ أبْحثُ بـــينَ الأجْرامِ # عَنِّي وَ أنقبُ فـــِي الأرضِ

أحْلامِي تُطمُرُ أحْلامِي # بَعْضِي مَـــدْفونٌ فِي بَعْضِ

لمْ أُبصِرْ ذَاتِي بـــالأمْسِ # فِي لـــوحِ زُجَاجٍ أوْ مَـــاءِ

---

[1] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 50-52.

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص390

بلْ لاحَتْ نَفْسِي فِي نَفْسِي # فَهِيَ المَرئِيَّةُ وَ الرَّائِي

كما يؤكد **نسيب عريضة** على مفهوم الوحدة و العزلة بين الناس، إلا من نفسه التي لا يراها تبكي و تدمي, فيقول ([1]): (مجزوء الرجز)

النَّاسُ حَولِي فِي طَرب # وَ انَا وَهَمِّي فِي دَأب

أُصْغِي فأسْمعُ عَنْ كَثب # نَفْسِي عَلى أمرٍ تَنُوحُ

يا نَفسُ لا تَبْكِي

إنّ وحدة و عزلة الشاعر المهجري مرغوبة في نفسه لا مذمومة، فهو يرى فيها سبيل الخلاص, والتأمل في ملكوت السماء ليتطلع إلى المعرفة والحقيقة، فهذا **رشيد أيوب** يدعو خلانه أن يتركوه لوحده سابحا في خيالاته و تأملاته، فيقول ([2]): (الرمل)

عِندمَا اجلسُ فِي اللّيل البَهيمِ # وَ نُجومُ الأفقِ فَوقِي سَابحاتٍ

فِي فَضَاءٍ عندَهُ النَّفسُ تَهيمُ .... خَلِّيانِي

فَأنَا دُونَ المَلا شَأنِي عَجيب # ليسَ يَحلُو لِي سِوَى اللَّيل الطويلُ

وَ أنَا فِي هذهِ الدُّنيا غَريبُ... خَلِّيانِي

يَا خَليلِي إذَا فَاضَ القَريضُ # وَ يَراعِي سَالَ من فِيهِ المِدَادُ

وَ عَلَتْ شَكوَايَ مِن قَلبِي المَرِيضِ... خَلِّيانِي

ج– 3 ــ السُّمو الرُّوحي و المَعْرِفي :

إنَّ من أهم أخلاق الصوفيين ذلك السمو الروحي والخلقي والمعرفي التي تجسده أخلاقهم و سلوكياتهم مع غيرهم من الناس بعيدا عن التكبر و الريّاء، ففي قلوبهم تنمو المحبة بأسمى مظاهرها، و في ذكرهم تتضج الرسالة التي يعبرون عنها، بكل أسلوب خالص، فيشعرون بالتفوق و النقاء، ثم يندفعون إلى معرفة الصوت في نفوسهم وإلى معرفة داعي الصوت، و يحسّون بروح الله (تعالى) في جميع الكائنات

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 150.
[2] رشيد أيوب : الأيوبيات، ص 30.

أمّا في ساعات المفارقات فهم يحبون الناس متواضعين مترفعين عن الصغائر مخلصين في أعمالهم، فهم صادقون هادئون صبُورون حتى إذا صعدوا بعد المـجاهدة الـروحية و الجسدية، و قتلوا في نفوسهم الشر مرة واحدة عادوا مطمئنين مغتبطين بالنعمة الكبرى، وهي معرفة الـخالق و معرفة المـخلوقات، مـساهمين في الإبـداع والـخلق، ساعين إلى تحقيق سعادة الإنسان بمحو الفوارق بين الأجناس في وحـدة إنسانية رائعة([1]). وفي معنى التواضع والصبر يقول **ميخائيل نعيمة** بقصيدة " لما رأيت الناس " ([2]): (السريع)

َ إذ رَأيتَ النَّاسَ قَـدْ نَصَبُوا # للكِذْبِ صُلْبانَا لكِي يَصْلُبُوه

وَ تَوَّجُوا الصِّدقَ وَمِن حُـبِّهم # للصِّدقِ فِي أرْواحِهِم حَكَّمُوه

قَدمْتُ ما بي مِن ضَـميرٍ لَهُم # وَقُلتُ :هَا كَذِبِي ألا سَمِّرُوه !

وسِقْتُ قَلبِي نَحْوهُم هـَازِجًا # وَ قلتُ:هَا صِدْقِي ألا تَوِّجُوه !

فـَسَمَّرُوا قـَلبِي ، وَاحَسْرَتِي # أمَّـا ضَمِيرِي فَـلقَدْ ألَّهَوْه !

ويرى **أبو ماضي** في إحساسه بالتفوق و التبرز في الحب و الهيام، ذلك الحب النقي الصافي البعيد عن الدنس، والذي لا يعرفه إلا القلائل، فيقول ([3]): (مخلع البسيط)

أنَا إمَـامُ الـذِينَ هَامُوا # وَ أيُّ قَومٍ بلا إمَـامِ

فَليسَ قَبْلِي وَليسَ بَعدِي # وَ لا وَرَائِي وَ لا أمَامِي

و في موقف آخر يعدد مناقبه و محاسنه و أخلاقه التي لا تضاهيها أخـلاق, و هو أمام الليل الدامس يشهده على ذلك أن يقول ([4]): (الرجز)

خَلَعْتُ ثَوبًا لـمْ تُفَصِّلْهُ يَدِي # وَ همْتُ فِي الوَادِي بلا سِرْبَالِ

وَ خِلتُنِي انْطلقتُ مِنْ سَلاسِلِي # وَ خَلَّصتُ ذَاتِي مِنَ الأوْحَالِ

و يقول أيضا : (الهزج)

---

[1] ينظر : ثريا ملحس ،ميخائيل نعيمة ، الأديب الصوفي، ص 11-12.

[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 70.

[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 528.

[4] المرجع نفسه ، ص 472.

فَمَا أبكَي مِنَ الغُربةِ # عَنْ جَارٍ وَ عَنْ خِدْنِ

فَــقَدْ يَرْجِعُ جِيرانِي # وَ تَبْقَى غُربَتِي عــَنِّي

و يقول : (الرجز)

عَرَفتُ فِي النَّــهارِ كُــلَّ مُــقبلٍ # وَ مُدْبِرٍ ، وَ مَــا عَرَفْتُ حَالِي

وَاستَتَرتُ عَنِّي السُّهولُ وَالرُّبَى # تَحتَ الدُّجَى وَالبَحرُ ذُو الأهْوالِ

كما يحاول **نسيب عريضة** أن يجمع في قصيدة (الشاعر) بعض الصفات الصــوفية التي يمتاز بها **جبران،** وذلك بمناسبة صدور كتابه (دمعة و ابتسامة), إذ يقول ([1]): (الخفيف)

هُــوَ يَمشِي وَ لا يَرَى مَا أمَامَهُ # رُوحُهُ فِي السَّماءِ فَوقَ الغَمَامة

ســَمْعُهُ مُنْصِتٌ لِهَمسٍ خَفِيٍّ # تــَتَجلَى مِنْهُ عَليهِ ابْتِسامَة

حِينَ يَمشِي فِي الرَّوضِ يعشَقُه # الرَّوضُ وَ يَجْلُو وَرْدَهُ وخُزامه

قــَدْ رَأى فِي الحَياةِ شَيئًا كَثيرًا # فَانْــبرَى شَــــارِحًا لَنَا أيَّامَه

وَ أتَــاهُ وَحْيُ السَّماءِ رُمُوزًا # فَـــأتَى شَارِحًا لَنَا أحْلامَه

و يقول أيضا : (الخفيف)

فَلَمستُ الوُجودَ وَ هُــوَ عَليلٌ # لِتُداوِي مِنَ الوُجودِ سِقامَه

ثُم أطرَقْتَ نَحوَ قِيثارِكِ المُلـــ # قى وأخــرجتَ للوَرَى أنْغَامه

و يقول أيضا :

فِي أغانيكَ نــَارُ رُوحٍ تَلَظَّى # كُلُّ قَلبٍ لمْ تَصلْ فِيهِ الصَّرامَة

فِي أغَانيكَ مُعْجزاتُ اللَّيالِي # تُسْكرُ السَّامعينَ دُونَ مَــدَامَة

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 39-43.

د-**التشكيل التعبيري التجديدي** :

لقد تأثر الشعراء المهجريون بالحياة الجديدة في أمريكا بما تحويه من مظاهر جديدة و تحمله من معان مبتكرة و مستحدثة، و مــن البديهي أنّ أي تــجديد في المضمون أو المعنى يتبعه بالضرورة تغير في الشكل, و في ظل التيارات و المذاهب الأدبية الجديدة وجد هؤلاء الشعراء بغيتهم في التجديد, فراحوا في ظل الرومانسية الحالمة يتذكرون أساليب جديدة تتواءم مع المعاني التي تحملها هذه النزعة، فشمل التجديد الشكل التعبيري للقصيدة ,و معجمها, و صورتها، ليترجم التجربة الشعرية، و من ثمة الرؤيا الشعرية و من أهم مظاهرها :

-النظم على طريقة الموشحات الأندلسية، فتنوعت الأوزان في داخل القصيدة الواحدة كما اختلفت التفاعيل في العدد، و انتظمت القوافي في أشكال متعددة، إلا أنّ اللغة العربية الــفصحى هي الــرابط الــوحيد بين هذه الأشكال كلها، وهي أشــكال مستوحاة من الموشحات الأندلسية القديمة في أشكالها، وأنماطها، و توزيعاتها (المسمط، المزدوج، المتباين...)([1]) ، و يسجل للشاعر نسيب عريضة البروز و التفرد في استعمال جميع الأشكال تقريبا.

- النظم بأسلوب النثر الشعري الخالي من العروض و القافية، و يبرز جليا عند جبران (الطريقة الجبرانية).

-النظم بأسلوب الشعر المنثور الذي مهد لظهور قصيدة الشر، و رائده في المهجر أمين الريحاني في قوافيه المنوعة، و إيقاعاته الشعرية الخارجية .

-ارتباط شكل القصيدة, ونغمتها بالعاطفة، و الوجدان و الانفعال الطارئ، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة و الهلع تطلب بحرا قصيرا يتلاءم و سرعة النفس و ازدياد

---

[1] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ،ص 175-195.

النبضات ، فقد جعل أبو ماضي الكامل معبرا عن صوت الشاعر، و الــوافر معبرا عن صوت السلطان في قصيدة (الشاعر و السماء) لدواعي نفسية ([1]).

-أمَّا في المعجم الشعري، فقد تحرر شعراء المهجر تعبيريا، و استخدموا الألــفاظ التي تمثل صورا نفسية خاصة للنفس البشرية، و ابتعدوا عن اللفظية النــمطية المنمقة و مسألة اختيار اللفظ لا يقصد إليها الشاعر المطبوع، و إنّما هي سليقته الأدبية و أذنه الموسيقية التي تعمل في هذا الاختيار الواعي منه، وإيقاع الألفاظ يحكم هذا التأثير النفسي البارز، لأنه يوحي بالحالة النفسية للشاعر، و لذا اختار الشاعر المهجري اللفظ الطبيعي لأنه يحمل بين جنباته إيحاءات شعرية و نفسية عديدة, فألفاظ الغاب،و الحقل و الكوخ توحي بالطهارة و البراءة و الرضا، في الوقت الذي تثير فيه ألــفاظ : الدب و الذئب، و الغراب، و الفخ أعمق مشاعر الأسى، و بألفاظ :الفراشة, والشمس والربى, والنجوم, ونــغمات الــوتر, والــغناء تعود الــنفس إلى مــشاعر الــراحة و الاطمئنان([2]).و نجد ــ بهذا الصدد ــ أن جــلَّ الشعراء المهجرين نهلوا من ألــفاظ الطبيعة, وغــرفوا من نبعها حتى أصــبحت هذه الألفاظ عناوين بارزة في قصائدهم و دواوينهم, ولنا في أبي ماضي، والشاعر القروي، وفوزي المعلوف أحسن الأمثلة.

-أمَّا التصوير فقد كان مقياسا دقيقا لنبضات الشاعر يترجم أدق الأحاسيس عن طريق الإيحاء الذي استبدل بالتفصيل الذي تعتمد عليه الكتابة النثرية، ومن أهم مميزات الصورة الرومانسية:

توظيف الصورة الجزئية: و هي صورة أو عنصر مهم في تركيب الصورة الكلية تتفاعل مــع بقية الــصور لأحداث تأثير معين و متكامل, وتهدف الصورة الــجزئية إلى عرض دقائق اللحظات النائمة في أعماق النفس، و دقائق اللحظات النشطة التي لا يجب على الشاعر القفز عليها لأنّ لها صدى في القصيدة و النفس معا ([3]).

---

[1] ينظر : محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر ،ص 135-136.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص138.
[3] ينظر :محمود محمد عيسى، الأقصوصة الرمزية ،ص 141.

توظيف الصورة الطريفة :التي تترجم صدى العصر, والــبيئة المادية، فــصدى النفس و نوازعها الداخلية في تواؤم عجيب، ومن شواهده البارزة عند الشاعر القروي و إلياس فرحات, ونسيب عريضة .

توظيف الصورة الرفيعة الحية :التي تعتمد على حالة الانسياب, و بساطة الشكل وجدة الوصف, وروعته, فتعالج قضايا اجتماعية، وإنسانية، وأخلاقية في قالب فني رفيع مثلما هو عند شفيق المعلوف، و ميخائيل نعيمة .

توظيف الصورة الكلية: التي تتكامل فيها الصور الشعرية الجزئية , فتنساب في تطور و تدرج عجيب لتصل في الأخير إلى المطابقة مع الصورة النفسية للشاعر , فتشخص و تترجم المــجردات, وتتجرد الموجودات لتجمع الصورة الكلية "**Généralisation**" أو المعممة بين ثنائيات الشكل و المضمون، العقل و النفس، الــواقع والخيال, وهي مفردات الفن الجميل .

-أمَّا التعبير الرمزي فهو أحد أهم مظاهر الرؤية الشعرية عند شعراء المهجر، فالرمز صورة مركزة للصورة الشعرية تتيح للشاعر اختصار صوره في قوالب لفظية مركزة يختصر بها عالمه الخارجي و الداخلي و قد خصَّ الشاعر المهجري المشاعر الإنسانية برموز من الطبيعة الحية في مظاهرها المادية و الــمعنوية, حتى أنه اتــخذ من بعض النماذج البشرية , والمصنوعات المادية رموزا شعرية (البستاني، البناء، رئيس العزف، القفاز اللقيط، التيتانيك، الوسام، الوسادة.)، واتخذ الشاعر للتعبير الرمزي القوالب القصصية بما تحويه من حوار و حبكة و عقدة , و هو ما لاحظناه بقوة عند إيليا أبي ماضي في قصائده (الــطين، الــحجر الصغير، التينة الحمقاء)، أمّا بقية الشعراء فقد نوّعوا في استخدام الرمز الطبيعي و وضعوه عناوين لقصائدهم الكثيرة (الغراب الغازي، طائر البلبل الساكت.).

-أمَّا التعبير الصوفي فقد خاض الشعراء في هذا الأسلوب بشتى الطرق و المخارج إلا أنّ الصوفية الطبيعية هي التي ميزت هذا التوجه، في مقابل الصوفية المافوق طــبيعية

و نظموا في نزعة التوحّد و العزلة و الحنين، وحب الطبيعة و التأمل في ملكوتها وحب الإنسانية و طلب السعادة الأدبية، كما وظفوا في مفرداتهم – إلى جانب مفردات الطبيعة – مفردات الصوفية من حُبٍّ و عشق وهيام و خمرة و خلود, و قد بدت هذه النزعة بارزة عند بعض الشعراء كجبران, و نعيمة، وبعض المعالم الصوفية المتأملة عند أبي ماضي، ورشيد أيوب, ممن كشفوا عن قدرة لغوية "**compétence**" هائلة .

إنَّ أهم ملاحظة يمكننا أن نسجلها في التعبير الرمزي و الصوفي في الشـــعر المهجري هو غلبة هذين النوعين من التعبير على شكل القصيدة العمودية مما يتناسب والفن القصصي، أو الإنشاد الصوفي الهادئ ما عدا بعض القصائد النثرية القليلة .

الفصل الثاني: الشعر المهجري وَالنّسقُ الشّكلي

تمهيد:

المبحث الأول: التَشكيلُ الأسْلوبي وَالمُكَوّن الصَّوتي

I ـ البُنيّة الصّوتية(العَروضية, والإيقاعِية) في التقليدية المَهجَرية

II ـ البُنية الصّوتية(العَروضية, والإيقاعِية) في التّجدِيدِية المَهجَرية

المبحث الثاني : التّشكيلُ الأسْلوبي وَالمُكوّنُ النّظمي

I ـ البِنيَاتُ النَّظمِيّة للجُملة المَهجَرية

II ـ البِنياتُ النّظمِية للبَيتِ المَهجَري

تمهيد :

بعد تَناولِنا للشعر المهجري في إطاره التكويني(*) مع التفصيل في تشكيلاته الأسلوبية المختلفة، والمرتبطة بالمكونات النفسية الوجدانية والمكونات التعبيرية، ننتقل في هذا الفصل لندرس، ونتفحص التشكيلات الأسلوبية المهجرية في إطارها النّسقي الشكلي مركزين على العمل الأدبي باعتباره ظاهرة لغوية فريدة منفصلة عن طرفيها (المبدع والمتلقي), ونرصد التشكيلات الأسلوبية الخارجية التي تتعلق بالبنى الصوتية والصرفية, والنظمية البارزة في الشكل الخارجي للعمل الأدبي، لذلك سنعمد إلى دراسة البنية الصوتية للوزن و القافية في إطار مبحث منفصل عن المبحث الموالي له، والذي سَنخصصه للبنى الصرفية و النظمية (التركيبيّة).

إنَّ دراسة العمل الأدبي وفق الأبعاد الفنية تتطلب منّا دراسة التشكيلات الأسلوبية اللــغوية التي تنطوي على خصائص لغوية (صوتية, وصرفية, وتركيبية...) تُمكننا من رصد أهــم الميزات الأسلوبية التي تفرّد بها الشعر المهجري عن بــقية الــظواهــر الشعرية العربية السابقة له، ومن هنا يتوجب علينا إلــقاء نظرة سَريعة عن ماهية هذا البعد الفني، ومعالمه عند النقاد القدامى والمحدثين, وعلاقة الأسلوب الأدبي بالفن قبل أن يصير ظاهرة جمالية فريدة في العمل الفني، والعمل الفني لا يتحقق إلا بتحقيق القيم الفنية الخالدة، لأن كل فن من الفنون له خصائصه المعينة <<يعيش معها الفنان في لحظة إنتاجه ليحققها, أو يحقق معظمها، والخصائص الفنية للعمل الفني يصل إليها الفنان بالممارسة الطويلة، والخبرة المستمرة, والموهبة قبل كل شيء»([1])، ليأتي بعد ذلك الــناقد/الدارس الذي يتعامل مع العمل الأدبي الفني بسلاح الفهم الدقيق للغة في أصواتها ومفرداتها وتراكيبها ودلالاتها، وبجانب هذا الفهم الدقيق للغة <<.ثقافته الواسعة و إلمامه بالتاريخ، وحركة المجتمع، وتأثير الأحداث الداخلية والخارجية فيه »([2]), وهذه هي وسائل تبيان الفن الأدبي للوصول إلى الجمال وتذوقه فالأعمال الأدبية

---

[1] سيد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء -دار الهدى ، ط1 ,القاهرة , 1994 م، مصر، ص 347.

[2] عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب (دراسة تطبيقية) ،مكتبة الآداب ,ط1 , القاهرة 2002 م ، مصر، ص 156.

(★)شاع مصطلح التكوينية أو التركيبية في علم الاجتماع الأدبي ويعنى برصد البنية الثقافية والمعرفية و الإنسانية للمبدع الفنان

في النقد الأسلوبي ينظر إليها باعتبارها مستقلة، أو كُونت من خلال مادتها الخاصة أو لغتها وبنياتها وعلاقاتها الداخلية, وهي– هذه الأعمال – في رأي بعض النقاد مقطوعة الصِّلة بالحاجات التعبيرية لمؤلفيها أو متلقيها ([1]), وهو رأي يخالف ما توصل إليه"ويلك/**welik**" عند حديثه عن مبادئ التحليل الأسلوبي، إذ هو ليس مُجرد عرض للعناصر الشكلية البنائية كالوزن و اللفظ و الأسلوب، ولا يمكن أن يقتصر هذا التحليل البنائي على دراسة الخصائص الأسلوبية الشكلية بل يتعداه إلى عالم الشاعر, وبيئته لتكتمل العناصر الفنية للعمل الأدبي ([2]), وإذا اكتملت هـذه العناصر الـفنية في العمل الأدبي توافرت الصِّفة الجمالية فيه، فالإبداع الفني يخلق صورة جديدة تـتوافر فيها الصفة الجمالية، وهو يـقوم على أساس من عمليات الاخـتبار والـتنظيم والتفسير، و هذا عكس النقل الحرفي لهذا الجمال خارج النص، فهو يخلو من أي رغبة في التجديد و الإبداع، ونحن عندما نجد متعة في تأمل العمل الفني، فهي المتعة الـتي توجد ليس في الشعور الذي أخذ صورة موضوعية في العمل الأدبي <<بل في نجاح محاولة الشخص في أن يعطي جانبا من جوانب ذاته الشاعرة صورة موضوعية >> ([3]). هذه الصورة لا تبرز إلا من خلال الأسلوب المتميز, أو الأسلوب الفني الذي يرتبط فيه الشكل بالمضمون ارتباطا شديدا, فجمال المعنى يقوم على جمال الأسلوب, وموطن هذا الجمال متعدد النواحي والشعاب، فلا هو في براعة الصور والأخيلة، ورهافة الإحساس والشعور، ولا هو في سلامة الذوق و دقة الـتعبير وحُسن الصناعة، إنَّه في هذا كله، على أنّ هذا المعنى أو هذه المعاني سواء عثرنا عـليها في زوايا نفوسنا و حواسنا أم ابتدعناها من أعمال الذهن لابد أن تجد لها اللفظ المناسب لها مادامت هي والألفاظ وحدة لا تتجزأ, وقصور اللفظ أحيانا عن استيعابها في اللغة مَرده إلى قصور التأثير أو المشاعر ([4]), ولا يتأتى ذلك كلّه إلا بالتحليل الأسلوبي الذي يركز على الجوانب الفنية في الأسلوب شكلا و مضمونا، ليبرز الطابع الشخصي

---

[1] ينظر: شاكر عبد المجيد ، التفضيل الجمالي(دراسة) ، عالم المعرفة، ع 267 ، المجلس الوطني للثقافة ،2001 م ,الكويت , ص 323.
[2] ينظر : علي خذري ، نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ،ص 133.
[3] عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة , 2000 م ،مصر، ص 24-30.
[4] ينظر : سيد صادق عبد الفتاح ، الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ص 325-327.

للأساليب باعتبارها تَمثيلا للملامح المميزة للكتاب، وتتصل بذلك أيضا بمجموعة التعريفات المختلفة, ومنها التي تنظر إلى الأسلوب باعتباره اختيارا لغويا بين بدائل الاختيار المتعددة ([1])، فالأســلوبية بذلك تظل بحثا من داخل النصوص الأدبية الإبداعية، تتفحص جِماع الخصائص التي تحولت في سياقها المحدد إلى مميزات فنية وهي ملتزمة بــمراجعة ضوابطها مراجعة مستمرة و دائــمة دون اعتبار لأبدية أي مــقياس أو سُــلم معياري جاهز، مع أنَّها تقرّ برجوح الموضوع في العمل الأدبي وتسلم بمشروعيته عــبر نسيجه اللغوي, فإنّها ترتبط بالبنائية التي تنفي الموضوع كغرض ذي وجود في ذاته معتبرة أن لا موضوع في الأدب إلا أنَّها تقترن بهذا الموضوع كذلك من خلال البنية التي تحصلها الأشكال اللغوية، والصورية والعَلاميَّة العامة([2]).

نخلص إلى أنَّ مصدر المرجعية الفنية للعمل الأدبي هو الأسلوب باعتباره ظاهرة هامة في الشعر – خاصة –, وهذا الأسلوب لا ينفصل عن اللغة و طريقة التعبير بها فالأسلوب هو الوسائل الفنية للتعبير الأدبي، وهو نوعٌ من النشاط الإبداعي الذي يعكس الواقع من وجهة نظر المبدع، في أشكال متعددة (صوتية, وصرفية, وتركيبية.)، وهو جُملة من الأدوات الإبداعية المتداخلة ([3]), فتسعى الأسلوبية بشتى مناهجها إلى تحليله تحليلا لغويا يتطلب جانب الموضوعية, والدقة العلمية ([4])، للوصول به إلى المتعة الجمالية، أو شعرية الأسلوب التي تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته، وتبرز كلما بلغت صفة الكلام مستوىً يوحي بطاقات دلالية كثيفة, بل من نسيج الــبنى الصوتية وتوزيعها و بالألفاظ و تركيبها، بما يحقق له جملة من الوظائف التأثرية و الانفعالية وسواها من الوظائف الأخرى ([5]).

---

[1] ينظر : صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية , القاهرة , 1996 م، , مصر, ص 107.
[2] ينظر : عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي ،ص 68-72.
[3] ينظر : شوقي علي زهرة ، الأسلوب بين عبد القادر و جون ميري ، مكتبة الآداب ، القاهرة , 1996 م ، مصر، ص 50.
[4] ينظر : جوزيف شريم ، دليل الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية , ط2 , بيروت 1987 م، لبنان ،ص 37.
[5] ينظر : نور الدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2 ، ص 94.

المبحث الأول:التَّشكيلُ الأسلوبي والمُكوِّن الصَّوتي الإِيقاعي

I-البنيَّة الصَّوتية(العَروضيَّة / الإيقاعية) في التقليدية المهجرية

أ-في الشِّعر الشَّمالي(الرابطة القلمية)

ب-في الشِّعر الجَنُوبي (العُصبة الأندلسية)

II-البنيَّة الصَّوتيَّة(العَروضيَّة / الإيقاعية) في التجديدية المهجرية

أ-قصائِدٌ ذات البحر الواحد و القافية المُنوّعة

ب-قصائدٌ ذات البحور و القوافي المُتعددة

ج-قصائدٌ ذات البُحور مُخْتَرَعَة الصُّورة

د-المُوشَّحاتُ و أنماطٌ شعرية أخرى.

المبحث الأول : التَّشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن الصَّوتي الإيقاعي

الصوت (**son**): من الظواهر الكونية التي انتبه لها الإنسان من القِدم, وقــد عالج النُّحاة واللغويون القدامى الصوت اللغوي لما له من أهمية في دراستهم النحوية والبلاغية، فــ "**الجاحظ** " ممن تناول الصَّوت، ووصفه بآلة اللفــظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبواسطته يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا، ولا كــلاما منثورا ولا موزونا إلا بــظهور الصوت، ولا تكــون الحروف كــلاما إلا بــالتقطيع و التأليف ([1]) كما اهتم المحدثون بالصوت اللغوي, وتناولوه في علم الأصوات؛الذي يدرس الأصوات في حدّ ذاتها بوصف مخارجها، وصفاتها , ووظائفها في الاستعمال اللغوي، فدراسة الأصوات قائمة على شقين: أحدهــما يــتعلق بالأصــوات في نفسها و ثانيها يتعلق بوظيفة هذه الأصوات في عملية الكلام ([2])، فالتحليل الصَّوتي للشعر مرتبط بالنظرية الفونيمية ،إذ أنّ جوهر الفونيم هو اختلافه عــن سلسلة الفــونيمات في التأليف، و يأتي الشعر ليلغي هذا الجوهر ويعمل على إلغاء الاختلاف قصد إيجاد التجانسات الصوتية([3])، ولم يغفل النقاد الصوت لما له من رمزية في العمل الأدبي لذلك درس هؤلاء الإيحاء السَّمعي من خلال الصوت الشعري في الدراسات المتصلة بالأدب بوصفه وظيفة جمالية, تقوم بأدائها بعض الأصوات طبقا لشروط سياقية خاصة، وقد تشابكت الإيحاءات السّمعية مع الإيحاءات الدلالية المشتركة, ومنه يتفرع الــرمز الصوتي إلى فرعين و هما ([4]):

-رمز صوتي مباشر : يُعبر فيه الصوت عن محاكاة طبيعية و إيحاءات مباشرة .

-رمز صوتي غير مباشر: يَتوسع فيه العنصر الصوتي ليتشابك مع دلالات أخرى.

---

[1] ينظر :الجاحظ ، البيان و التبيين، (ت) عبد السلام هارون ج1, دار الجيل بيروت ، دتا ، لبنان ،ص 79.

[2] ينظر: رجب عبد الجواد إبراهيم : دراسات في الدلالة و المعجم، , مكتبة الآداب ,ط1 , القاهرة 2001 م ،مصر، ص 14.

[3] ينظر:حسن ناظم :البنى الأسلوبية ,المركز الثقافي العربي، ط1 ,2002 م ,المغرب /لبنان، ص97

[4] ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 471.

أمّا الإيقاع **(Rythme)** :فهو عامل بنائي يسيطر على الشعر والنثر، وهو أظهر في الشعر،إذ يمارس سلطته على المستويات الصوتية والصرفية والدلالية، فالإيقاع بوصفه ذلك التناوب الزمني المنتظم بين الحركة والسكون, هو خاصية مميزة للقول الشعري, والمبدأ المنظم للغته، ويرى" الشكلانيون الروس"**(les formalistes)** أنّ الإيقاع موجود في النثر كذلك لكنه لا يقوم بالدور المسيطر كما يقوم في الشعر والـــــوزن **(métrique)** عندهم حالة من حالات الإيقاع, وشاهدا على وجوده، كما يرون أنَّ البحر عبارة عن روابط متينة متصلبة في حركات الأصوات، مما لا يجب أن نخلطه بمفهوم الإيقاع العريض ([1]) .

والإيقاع في الدراسات اللغوية الحديثة تناسق وانسجام بين حروف وصفاتها ومخارجها وحركاتها, وهو مرتبط بالمعنى ([2])، والإيقاع في الدراسة اللغوية نوعان: **إيقاع مركب، و إيقاع بسيط** ، أمَّا الإيقاع الأخير (البسيط)، فتتحقق فيه الذبذبات الزمانية على شكل متعاقب و سريع يضمن استجابة الإنسان أو المتذوق مهما كان بدائيا، وينفعل لها بسهولة، وهو السبب الذي من أجله كانت أوليات الشعر الإنساني مضبوطة في قالب إيقاعات بسيطة، أمَّا الإيقاع المركب فإنّ الذبذبات الزمانية تتم بشكل لا يتذوقه إلا الإنسان الذي ألفها بحيث اعتادتها حاسته السمعية لأنّ الوعي بالإيقاع البسيط تلقائي، والوعي بالإيقاع المركب معرفي، وهذا هو السبب الذي من أجله لم تدخل الإيقاعات المركبة الشعر الإنساني إلا بعد مدة غير و جيزة من الزمن، وهكذا يكون ــ على سبيل المثال ــ كـــل من الـــبحر الـــطويل و الـــبسيط في الـــشعر أو العَروض العربي من الإيقاعات المركبة ([3])، فالإيقاع في الشعر الحديث عامل بنائي حاسم في البيت الشعري, وهو يعّدل و يكيّف بقية العناصر، ويمارس بالتالي تأثرا حاسما على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية و الصرفية و الدلالية .([4])

[1] ينظر : المرجع السابق، ص 471.
[2] ينظر :عبد السلام أحمد الراغب ,الدراسة الأدبية(النظرية و التطبيق) ط1, دار الرافعي, دار القلم,حلب , ط1 ,2005م ، سوريا ،ص80
[3] ينظر : محمد الرغيني ، محاضرات في السيمولوجيا ، دار الثقافة ، ط1 ، الدار البيضاء , 1987 م ،المغرب ، ص 151-152.
[4] ينظر : محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ايثراك للطباعة و النشر ,ط1 , ، القاهرة ,2001 م، , مصر، ص 14.

يتظافر كـــل من الصَّوت والإيـــقاع في الكـــشف عن الخصائص الأسلـــوبية وعن طبائع التعبير، والصياغة في العمل الأدبي، فتعبيرية الحروف إنَّما هي ظاهرة مُرتبطة بالسياق الصوتي في لغة معينة، والإيقاع هو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء ([1])، فحين تتـــم معاملة "التفعيلة" في الدراسة معاملة الكلمة، وتفكيكها إلى مكوناتها الصوتية الأولى (فونيماتها الإيقاعية) الأمر الذي يعمل كمعيار تصنيفي للأعمال الشعرية من حيث اعتمادها على نظام خاص لهذه الفونيمات ، وهو انتظام إيقاعي ([2]) .

أمّا الوزن **(Métrique)**: فهو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، وهي الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا منظوما، هذا الكلام الذي يـــتجزأ الـــبيت فيه بـــمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وُزن عليه هذا البيت، ويطلق عليه أيضا التقطيع ([3])، وهو عند العرب ذلك العلم الذي يدرس العناصر التي تمنح الشكل للشعر فيختص بدراسة المكونات الخاصة بالشعر, والتي تفرق بينه وبين النثر, وتكمن هذه العناصر في المقاطع و التوازنات الصوتية و القافية ([4]).

أمّا القافية **(Rhyme)**: فلقد اختلف القدماء العرب في تعريفها, ولهم فيها عدة آراء لكنهم مالوا إلى تعريف "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" الذي وصفها « من آخر حرف في البيت إلى أول ســـاكن يليه مـــع المتحرك الـــذي قبل الساكن » ([5]), فـــالقافية على هذا الرأي بعض الكلمة، أو كلمة تامة، أو بين كلمتين, ومنه سنتناول بالدراسة الصوتية الشعر المهجري مُعتمدين على البنية العروضية والإيقاعية معًا، ضمن الأشعار التقليدية والتجديدية، التي وردت عند أبرز شعراء المهجر الشمالي و الجنوبي من الذين تنوعت أوزانهم و قوافيهم كماً و كيفاً، مع التركيز على الإيقاع الداخلي للقافية، وما يصاحبه من خصائص إيقاعية داخلية خاصة بالتجانسات والموازنات

---

[1] ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 472 .
[2] ينظر : المرجع نفسه،ص9.
[3] ينظر :عبد الرحمن تيرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي , دار الفجر للنشر و التوزيع ، ط1 ، الناصرة 2003 م ,مصر ص 05.
[4] ينظر : المرجع نفسه ص 80.
[5] يوسف بكار : في العروض و القافية، ص 29.,نقلا عن ،الأخفش ،كتاب القوافي ،تح ، عزّة حسن ،وزارة الثقافة، 1970 ،سوريا , ص 6

الصوتية في الشعر المهجري التجديدي، لنخلص إلى رصد التشكيلات الأسلوبية الصوتية الشكليـــة والداخلية التي تجسد البعد الـــفني الظاهـــري معتمدين على التحليل الأسلوبي البنائي والإحصائي, الـــذي يترصد البنى الصوتية و الإيقاعية للشعر المهجري ضمن هذا المبحث.

I-البنية الصوتية(العروض والإيقاع) في التقليدية المهجرية

نَقصدُ بالأشعار التقليدية المهجرية تلك الأشعار التي سار فيها الشعراء المهجريون **الشـــماليون، والـــجنوبيون** بشتى مدارسهم على قـــواعد العروض الـــتقليدية بعيدا عن تجديدات العباسيين والأندلسيين و من تلاهم، فالأوزان أو البحور الشعرية ستة عشر وزنا ، ولكل وزن صورة المعروفة، وعلى الشاعر التزام إطار وزني واحد داخل القصيدة، كما وعلى الشاعر أيضا أن يلتزم نظام تقفية **(**قافية**)** موحّدة داخل القصيدة، وهو ما يدخل في الموسيقي العروضية, إذ يرى " **حسين بكار**" أنَّ « موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان:خارجية يحكمها العروض وحده، و تنحصر في الوزن و القافية, وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن » ([1])، و يعلق "**نور الدين السد**" على هذا الرأي و يقول : «الـــظاهرة الـــموسيقية كلٌّ متكامل في وحدة بنيوية وظيفية في النص الشعري، وهي تشكيل من الوزن و القافية، و الصيغ الصرفية، والأصوات، والتكرار، والجناس، وسوى ذلك، وجميع هـــذه العناصر تسهم في التشكيل الموسيقي للنص الشعري» ([2]) .أمَّا "**رابح بوحوش**" فالإيقاع عنده << هو الموسيقى ووحداته مركبة كالبحور عند العروضيين، ومفردة كالمماثلة عند البلاغيين والإيقاع المفرد هو الذي يشكل نسيج الإيقاع المركب >> ([3])، كما قد يقترن مصطلح الوزن بالإيقاع على الرغم من أنَّ الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمّ من الوزن في الشعر فالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكـــلام أو في البيت، أمّا الوزن

---

[1] يوسف حسين بكار :بناء القصيدة في النقد العربي القديم , دار الأندلس , ط2 ،بيروت و1983 ،لبنان ، .ص 193
[2] نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ,ج 1 ،ص 103.
[3] رابح بوحوش:اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ,دار العلوم دط عنابة2006 م ،الجزائر ص28

فهو مجموع الــتفعيلات التي يتألف منها البيت ([1]) ، و ننبه إلى أنّ دراسة التشكيل الصوتي لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى، فهو إذن بنية (صوتية / دلالية)، ولذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى([2])، ولقد تفطن اللغويون إلى أهمية هذه الدراسة الصوتية التي تهتم بالجوانب المعنوية، والتي تكشف عن نواحي تــعبيرية، و إيحائية وتأثيرية مرتبطة باللغة مما أدى إلى اكتشاف ما يسمى **بعلم الجمال الصوتي** ؛الذي يدعو إلى ضرورة الاهتمام بالأسلوبية الصوتية أو بالدراسة الجمالية الصوتية في الكلام إنتاجا وسماعا([3]), ومنه فالوزن والإيقاع يحققان مماثلة وزنية, ومماثلة إيقاعية, وهما معا يشيران إلى مماثلة معنوية ([4]).

مرَّ الشعر المهجري الحديث في أمريكا بمرحلتين هــامتين : مــرحلة التقليــد و مرحلة التجديد؛ أمَّا مرحلة التقليد فقد التزم فيها شعراء المهجر الإطار العروضي في ظل وحدة الوزن والقافية، وهو ما غلب على جُلّ أشعار المهجرين، مما يــدعونا إلى الاقتصار في دراسة الأشعار الــتقليدية على شــاعر واحد لــكل اتــجاه تــناول في أشعاره بحرين اثنين (مركب، وآخر أحادي)، مع التركيز على أبرز شعراء المهجر ممن تتوافر في شعرهم ميزات أسلوبية فارقة و بارزة .

أ–في الشعر الشمالي(الرابطة القلمية) :

يَــبرز **إيليا أبو ماضي** الــذي انــفتحت قريحته على الشعر وهو في سن المراهقة في الإسكندرية، فقلّد في معانيه ومبانيه الشعراء الأصولــيين العرب، ولا سيما "المتنبي" و" ابــن الخطيب" ([5])، يــَستهويه اللفظ الــفخيم و المطلع اللافت, والتقيد بالوزن الواحد و القافية الموحدة، وقد ضمت معظم قصائد هذه المرحلة في ديوانه الأول (تذكار الماضي) الذي تناول فيه مواضيع حياتيه كثيرة.

---

[1] ينظر : أماني سليمان داود ، الأسلوبية و الصوفية ، ص 35-36.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 38.
[3] ينظر : محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، مصر ص 16-17.
[4] ينظر :حسن ناظم:البنى الأسلوبية، ، ص99
[5] ينظر : جميل جبر ، إيليا أبو ماضي ,ص 41.

في دراسة "**عبد الباسط محمود** " لـــشعر **أبي ماضي** توصل إلى إقـــرار أصالته الـــشعرية في جميع مراحله الشعرية، ولاحظ أنّ أبا ماضي قد صاغ شـــعره التقليدي على بحور : الكامل – الطويل– البسيط – الخفيف – الرمل – الوافر – السريع – المتقارب –المنسرح – المديد – المجتث – الهزج)، إذ أنّ الشاعر لم يتعد اثني عشر بحرا، ولم يستخدم في هذا الشعر كل الإمكانات الوزنية المتاحة, كما لاحظ ابتعاده عن البحور الأربع الـــمتبقية ([1])، و هي : المضارع– المقتضب – الرجز–المتدارك، وإن صاغ على وزن الـــرجز والمتدارك قـــصائد تجديـــدية لـــم يضع على البقية قصائد تقليدية، و لم يهمل أبو ماضي الأغراض الشعرية القـــديمة وأهمها: الحكمة–الشكوى– الغزل– التأمل الفلسفي – السياسة – الحنين – المداعبات.([2]), وقد قّدر نسبة ما أنتجه الشاعر من الشعر التقليدي بـــ (78.1 %) في مقابل (21.9 %) من شعره التجديدي وهو ما يـــعادل (6478) بـــيتا في الـــشعر الـــتقليدي مقـــابل (1820) بـــيـــتا في الشـــــعر التجديدي([3])، إذ يبين بوضوح أصالة الشاعر العروضية رغم أن جُل قصائده التقليدية تمتاز بالوحدة الموضوعية (وهي سمة في الشعر الحديث) .

إنَّ أبرز البحور التي نظم فيها الشاعر قصائده التقليدية هي بحر الكامل، فاحتل المرتبة الأولى بنسبة شيوع تقدر بـــ(39%) ، ويحتل بحر الطويل بوصفه أهـــم البحور الشعرية المركبة نسبة (10 %) من شعره التقليدي .أمّا من شـــواهد شعـــره في القصائد التقليدية موحدة الوزن و القافية قصيدة (الفقير)؛ وهي من إحدى القصائد الطوال ، إذ تحتوي (51) بيتا يقول فيها ([4]) : (الكامل)

1– هَــمٌّ أَلَـــــمَ بِهِ مَعَ الظّلْماءِ # فــنَأَىَ بِمُقْلَتِهِ عَنِ الإغْفَاءِ

2– نَفْسٌ أقَـــامَ الحُزْنُ بَيْنَ ضُلُوُعِهِ # وَ الحُزْنُ نَاْرٌ غَيْرَ ذَاتِ ضِيَاءِ

3– يُرْعَى نُجُومَ اللّيلِ ليسَ بِهِ هَوَى # وَ يَخَالُهُ كَلِفًا بهنَّ الرَائِـــي

[1] ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، دار طيبة ,القاهرة ،2005 م , مصر ، ص 51.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 57-58.
[3] ينظر : المرجع نفسه ،ص 39.
[4] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص88 -90.

4- فِي قَلْبِهِ نَارُ(الخَلِيلِ) وَ إنَّـــمَا # فِي وَجْنَتَيْهِ أدمُـــعُ (الخَنْسَاءِ)

ليقول في آخر الأبيات :

49- إنَّ الضَّعيفَ بِحَاجَةٍ لِنُضَارِكُم # لا تَقْعَدُوا عَنْ نُصْرَةِ الضُّعَفَاءِ

50- أنَا لا أذكُـــرُ مِنْكُمْ أهْلَ النَّدَى # ليسَ الصَّحيحُ بِحَاجَةٍ لِدَوَاءِ

51- إنْ كانتِ الفُقَــراءُ لا تُجْزيكُم # فاللهُ يُجْزيكُم عَـــــنِ الفُقَرَاءِ

وفي قصيدة (ذكرى) يورد بيتين فقط على وزن السابق , إذ يقول ([1]): (الكامل)

1-وَ لَقَد ذَكَرْتُكِ بَعدَ يأسٍ قَاتِلٍ # فِي صَحْوَةٍ كَثرتْ بها الأنْواءُ

2-فَوَدِدْتُ أنِّي غَرْسَةٌ أوْ زَهْرَةٌ # وَوَدِدْتُ أنَّكَ عَاصِفٌ أوْ مَاءُ

في قصيدة متوسطة الطول بعنوان (ليس السّر في السنوات)، يقول ([2]): (الكامل)

1- قُلْ للَّذي أحْصَى السِّنينَ مُفَاخِرًا # يَا صَاحِ ليسَ السِّرُّ فِي السَّنواتِ

2- لَكنَّه فِي المَـــرْءِ كَيفَ يَعِيْشُهَا # فِي يَقْظَةٍ أمْ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ

3-قُمْ عُدَّ آلافَ السِّنينَ عَلى الحَصَى # أَتَعُدُّ شِبْهَ فَـــضِيلَةٍ لِحَصَاةٍ ؟

ليقول في البيت التاسع و البيت الأخير (العاشر) :

9-العُمْـــرُ إلا بالمَآثِرِ فَـــــارِغٌ # كَالبيتِ مَهْجُورًا وَ كالمُومْيَاتِ

10-جَعَلَ السِّنينَ مَجِيدَةً وَ جَمِيلَةً # مَا فِي مَطَاوِيهَا مِنَ الحَسَنَاتِ

فالنماذج الثلاثة من الوزن (الكامل) الذي عدَّه "إبراهيم أنيس" ثانيا في نـــسبة الشيوع ضمن أشعار العربية, ووحـــده دون غيره من البحور الأحادية يحتل المـــرتبة الأولى من حيث الشيوع بشعر أبي ماضي، وهو لا يخالف في ذلك العرف العربي، لأن شيوع البحر في الشعر ليس بقاعدة، إنّما القاعدة في نظم الشعر تـــعود لـــمدى تذوق المبدع لإيقاع البحور، و تفضيله لإيقاع بحر على إيقاع بحر آخر ([3])، و مـــما يلاحظ أنَّ أهم

---

[1] المرجع السابق:ص 81.

[2] المرجع نفسه: ،ص 181.

[3] ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 54.

المواضيع التي تناولها الشاعر في قصائده الثلاثة هي أغراض : الاستعطاف، والغزل وغــرض الحكمة, التي تفاوتت فيها القصائد طولا وكما, واختلفت بحرا أو وزنا .

أمَّا ما يميز استخدام الشاعر لهذا الوزن الأحادي في النماذج الثلاثة مايلي :

ــ تــنوع الأغراض من بداية القصيدة إلى نهايتها.

– قوافي النماذج الثلاثة مطلقة، والقافية المطلقة هي قافية متحركة الروي ([1]).

–وحدة القافية في كل النموذج مع وحدة الروي (الهمزة في النموذج الأول و الثاني) و(التاء في النموذج الثالث), و كلاهما حرف شديد ومرقق إلا أنّ الــهمزة مجهورة والــتاء مهموسة, وصفة الجهر ترتبط بثورة الشاعر ضد الأقوياء لنصرة الضعفاء والفقراء في القصيدة الأولى, و الهمس يرتبط بيأس الشاعر وحنينه للذكرى.

–التزام ردف الألف، و<< الــرِّدفُ حرف مدٍ قبل الروي>>([2]), ويلاحظ شــيوعه في جميع النماذج.

– في النموذج الأول ظهور الوَصْل, وهو<<حرف المد أو اللين الناشئ عن إشباع حركة الروي >> ([3]) في قوله:

(يَرْعَى نُجُومَ اللّيل ليسَ بِهِ هَوًى # وَ بِحَالِهِ كَلَفًا بِهِنَّ الرَّائِي)

-جميع القوافي من نوع القوافي المتواترة التي تتكون من توالي سببين خفــيفين (/0/0) أضف إلى ذلك التقارب الدلالي بين قوافي كـــل نموذج، وفي ذلك يرى أحد الباحثين <<أن رصد التجانس الصوتي بين القافيتين.. يبين أن القوافي تكون تارة ذات قرابة دلالية, وفي الحقيقة فأنّ هذه سمة أسلوبية جديرة بالاهتمام >>([4])

---

[1] ينظر : يوسف بكار : في العروض و القافية، ص 31.
[2] عبد الرحمان تبرماسين :العروض وإيقاع الشعر،ص40
[3] المرجع نفسه ، ص39
[4] حسن ناظم:البنى الأسلوبية ،ص100

ــــ و من ظواهر التجنيس الصوتي نرصد ظاهرتي التَّصدير في الـــنموذج الأول (الفقير)، والثالث (ليس السر في السنوات), و ظاهرة التصدير هي رد أعجاز الكلام على صدوره, فيدل بعضه على بعض([1]) بين (الضعيف/الضعفاء ، الفقراء /الــفقراء) و(الــسنين/ السنوات ، الحصى/الحصاة) , أمَّا التذييل فهو تردد صوتي في استعمال اللفظ الأول في صدر الــبيت, وتــكراره في أي موضع من البيت الشعري([2]), كــما في المثال الثالث بين(فوددت/ وودت), وهي من الــنماذج التكرارية التي تدخل ضمن الموازنات الصوتية ؛ فــتضم كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات([3]), فــتكرار هذه الألــفاظ يوحى بالإلحاح الــشديد للشاعر على توجيه النصح للآخرين وعلى رسم معاناته المستمرة مع الذكرى.

هذا فيما يخص توظيف الشاعر للبحور الأحادية، أمَّا البحور المركبة، فــقد وظف الشاعر بحر الــطويل في قصائده التقليدية، واحتل هذا الوزن المرتبة الــثانية من حيث توظيفه بعد الكامل ، ومن نماذج هذا الـــــوزن قــصيدة (أبي) التي تتكون من (40) بيتا, يقول في مطلعها من القطعة الأولى([4]): (الطويل)

1-طَوَى بَعضَ نَفْسي إذْ طوَاكَ الثَرَى عَنِّي # وَذَا بَعْضُها الثَانِي يَفِيضُ بِهِ جَفْنِي

2-أبَــِي أخَانَنِـــي فِيكَ الــرَّدى فَتَقَوضَتْ # مَقاصِيرُ أحْلامِي كَبيتٍ مِنَ التِّبنِ

3- وَ كانتْ دِنَانِـــي بالــسُّورِ مَلـــِيئَةٌ # فَطاحَتْ يَدُ عَمْياءُ بالخَمْرِ وَ الدّنِ

و من القطعة الثانية يقول :

1-شَخِصْتُ برُوحِي حَائِرًا مُتَطلعًا # إلى مَا وَرَاءَ البَحْرِ أدْنُو وَ أسْتَدْنِي

2-كَذاتِ جَنَاحِ أدْرَكَ السَّيلُ عُشَّهَا # فَطارَتْ عَلَى رَوْعِ تَحُومُ عَلى الوَكَنِ

---

[1] ينظر :رابح بوحوش, اللسانيات .... ،ص 80

[2] ينظر : المرجع نفسه , ص84

[3] محمد العمري:تحليل الخطاب الشعري(البنية الصوتية)،الدار العالمية للكتاب , ط1, الدار البيضاء , 1990م ، المغرب , ص12

[4] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 592-593.

و من القطعة الثالثة و الأخيرة يقول :

1- بِـــرَغْمِكَ فارَقْتُ الرُّبوعَ وَ إنَّنا # عَلى الرُّغْمِ منَّا سَوْفَ نَلْحَقُ بِالظَعْنِ

2- طَرِيقٌ مَشَى فِيهَا المَلايينُ قَبْلَنَا # مِنَ المَلْكِ السَّامِي إلى عَبَدَةِ القِـــنّ

و من شواهد هذا بحر يـــقول في قـــصيدة متوسطة من (16) بـــيتا بعنوان (الشباب و الحب) قسمها الشاعر إلى ثلاث مقاطع، يقول ([1]): (الطويل)

1-بَكَيتُ الصِّبا مِنْ قَبلِ أنْ يَذْهَبَ الصِّبَا # فَيَا ليتَ شِعْرِي مَا تَقُولُ إذَا وَلَّى ؟

2- تَـــوَهَّمْتُهُ يَـــبْقَى إذا أنْتَ صُـــنْتَهُ # عَنِ الشَّفَةِ الحَمْرَاءَ وَالمُقْلَةِ الكَحْلا

و من القُطعة الثانية يقول :

1-فَمَا دَيْمَةٌ صَبَّتْ عَلى الصَّخْرِ مَاءَها # فَمَا انْبَتَتْ زَهْرًا وَ لا أطِلَعَتْ بَقْلا

2-بِأضْيَعَ مِنْ بُرْدِ الشَّبَابِ عَلى امْرِئٍ # إذا اسْتَطْعَمَتْهُ النَّفسُ أطْعَمَهَا العَذْلا

و من الأخيرة يقول :

1- فَلا تَكُ مِـــثْلَ الأقْحُوانَةِ رَاعِـــهَا # مِنَ الحَقْلِ أنْ تُجْنَى فَلَمْ تَسْكُنِ الحَقْلا

2- وَ أعْجَبَهَا الــــــوَادِي فَلاذَتْ بِقَاعِهِ # فَجَاءَ عَليها السَّيلُ فِي اللَّيلِ وَ اسْتَتَلَى

3-فَمَا عَانقَتْ نُورَ الكوَاكِب فِي الدُّجَى # وَلا لثَمَتْ فَجْرًا وَ لا رَشَفَتْ طَـــــلَّا

من شواهد هذا البحر أيضا يقول في قصيدة (حكمة المتنبي) ([2]): (الطويل)

1-جَلَسْتُ أنَاجِي رُوحَ أحمدَ فِي الدُّجَى # وَ للهَمِّ حَوْلي كالظَّلامِ سُدُولُ

2-أذَكُرُ فِي الدُّنيا وَ أبْحَثُ فِي الـــوَرَى # وَعَينِي مَا بَيْنَ النُّجوم تــَجُولُ

ليقول في البيت السادس الأخير :

6 -((فَلا تَطْمَعَنَّ مِنْ حَاسِدٍ فِي مَوَدَّةٍ # وَ إنْ كُنْتَ تُبْدِيهَا لَهُ وَ تَنِيْلُ))

---

[1] المرجع السابق ،ص 489.

[2] المرجع نفسه ، ص 439.

إنّ أهم الملاحظات التي يمكن أن نرصدها في هذه النماذج الثلاثة :

– تَنوُّع المواضيع والأغراض بهذا البحر، فمن الرثاء في قصيدة (أبي) إلى الـــشكوى في قصيدة (الشباب و الحب), و من ثمة الحكمة في قصيدة (حكمة المتنبي)

–القافية في جميع النماذج قافية مطلقة متحركة بالكسر، والفتح، والضم, إذ يرى "**إبراهيم أنيس**" أنّ القافية العربية في أغلب حالاتها من النوع الذي يسمى بالقافية المطلقة, والتي يُحرك فيها الرَّوى بحركة قد تستطيل في الإنشاء الشعري حتى تصبح حرف مد([1])، وقد تبين لنا ــ كما يقول "إبراهيم أنيس" ــ في إحصاء أنّ نحو(90 %) من الشعر العربي قديمه، و حديثه وقعت فيه القافية المطلقة ([2]) .

–جميع قوافي النماذج الثلاثة من نوع القافية المتواترة من نوع (/0/0).

–وحدة حرف الرَّوى في جميع النماذج (النون، اللام، اللام) مع وجود الوصل بالألف اللينة في النموذج الثاني (ولى/ الكحلا/نقلا/ العذلا).

–في النموذج الثالث ظهرالرِّدف, ويلاحظ تبادل بين ردف الواو والياء (سدول/تنيل) ومنه فالقافية في النموذج الثالث هي قافية مقيدة مردوفة بالواو أو الياء .

ــ وجود بعض الموازنات الصوتية المتمثلة في تكرار أدوات النفي(ما /لا) على نسق واحـــد في قصـــيدة (الشباب والحب), فـــوردت في البيت الأول من المقطع الثاني على نَسق(ما....... # ما.....لا), وعلى نَسق(ما.........# لا.........لا) في الـــبيت الثالث من المقطع الأخير، وكلّها صور طبيعية خلابة انتفت من حياة الشاعر بانتفاء الشباب, والتكرار بنية أسلوبية على مستويات عدة، ومنها المستوى الفونيمي الذي يضفي بعدا نغميا يُعدّ مكونا أسلوبيا هاما([3]).

---

[1] ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية , ط6 ، القاهرة ,1988 م ،مصر ص 280.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 281.
[3] ينظر :حسن ناظم,البنى الأسلوبية ،ص98

وبنفس الدراسة الإحصائيّة التي أجراها "**عبد الباسط محمود**" في شعر إيليا أبي ماضي توصل إلى أنّ بحر الطويل احتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع بين البحور الأخرى بعد الكامل، وتراوحت القصائد التي ضمت أغراض مثل الحكمة, والشكوى والــغزل والــتأمل الفلسفي, والمــدح , والسياسة, والــرثاء, والــفخر، و السخرية السخرية والوصف, والهجاء بين قصيدة و أربع قصائد ([1]) . أمّا القوافي في شعره الــتقليدي فــقد جاءت على حوالي سبعة عشر صامتا (17) من صوامت اللغة العربية, ولــم ترد عنه قوافٍ على الصوامت (ث/ ح/ ز/ ذ/ ش/ ص/ض/ ط/ ظ/غ/و), وأنّ أطول قصائد إيليا كانــت رائية, فلامية, فبائية، ثم نونية ...بينما أقــل القصائد على (07) أبيات كـــان على روى الكاف و النون([2]).

ب- **في الشّعر الجنُوبي(العصبة الأندلسية):**

نجد **رشيد سليم الخوري** الملقب بالشاعر القروي، وهو من أبرز شعراء العصبة الأندلسية, وأغزرهم شعرا, فــلم يكن بوسعه في ظــل تلك الظروف النفسية والاجتماعية التي أحاطت به في غربته أن يبتعد في أدبه عن فلك قومه، بل أنَّ الاغتراب زاده حنينا إلى أرض الأجــداد، وتراثهم و قيمهم الشعرية, و من هنا بات مشدودا بقوة إلى مضامين و إيقاعات كل ما يعيده شعوريا إلى أرومته ([3])، وقد تأثر الشاعر رغم ديانته المسيحية بإيقاعات ***القرآن الكريم*** خاصة سورة (**القمر**)، فدهش لما لاحظ من مزايا شعرية ساحرة ، فيقول فيها << فهي مُطردة بسجع الفواصل منظومة

---

[1] ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند ايليا أبو ماضي ،ص 53-58.
[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص 100-102.
[3] ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر الثائر ،ص 88.

الآيات على بحر واحد, لا يعزوها في أكثرها إلا زيادة كلمة و أحيانا حرف ليستقيم وزنها >>([1]).

لقد انجذب القروي إلى أساليب القدماء الصافية وإلى نظام العربية, فكثيرا ما بنى القصيدة على النهج التقليدي الذي قوامه الشطرين المتكافئين, والقافية الواحدة, وطول النفس << بل إنَّ القروي كان يعمد أحيانا إلى تشطير قصيدة قديمة تتخلل قصيدته الجديدة, وتزاوج بين أبياتها, أو يعمد إلى إنهاء مقطوعة في الرثاء, أو التهنئة بتاريخ الوفاة أو الميلاد أو الزواج وفقا لحساب الجمل >> ([2]).

أمَّا أشعار القــروي التقليدية ذات الوزن الــواحد و القافية الموحدة، فــقد غلبت على شعره في مراحله الأولى و التالية إذ أحصينا في دواوينه الشعرية ما يقارب(572) قصيدة تقليدية في مقابل(71) قصيدة تجديدية، أي ما يعادل نسبة(88.9 %) مقابل (11.1%) من إجمالي قصائده الكلي المقدر بــ(643) قصيدة، إذ تــوزعت القصائد التقليدية على(12) بحــرا ــ كما سجلنا ذلك عند إيليا أبي ماضي ــ جاءت على الترتيب التالي في نسبة شيوعها : الكامل- الطويل- البسيط- الوافر- الخفيف- المتقارب- الرمل- السريع- المجتث - المنسرح- الهزج-الرجز)، وأهمل الشاعر بقية الأبحر الشعرية, وهي (المتدارك-المضارع-المديد-المقتضب) إلا في بعض أشعاره التجديدية ، كما اتسمت قصائده بالتفاوت في الحجم فمنها النتفة (بيتان)، والقــطعة التي تطلق على الأبيات من ثلاث إلى سبعة ([3])، و قد نظمها الشاعر على جميع أحرف الرَّوى عدا (الظاء)، وأكثر قصائده بروى الراء (97 قصيدة), و(الكاف-74) و(الياء-72)، و (الدال-68)، و أقلها (الجيم-11) ، و(التاء-10) ، و (الثاء-03).

---

[1] المرجع نفسه،ص 90.
[2] المرجع السابق ،ص 104.
[3] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية، ص 23.

و بالعودة إلى نسق البحور الخليلية عند **القروي**، لنركز على بحرين آخرين، نجد للشاعر من البحور الأحادية بحر المتقارب ذلك البحر الأحادي الذي نظم فيه الشاعر (28) قصيدة متفاوتة في الحجم وهو ثاني البحور الأحادية بعد الكامل الذي يحتل(120) قصيدة , إذ يقول في قطعة شعرية بعنوان (بعض القلوب) ([1]): (المتقارب)

1-تَعَجَّبتُ مِنْ غـَـــدَرَاتِ الصــّديقِ # وَأعْــجَبُ مِنْ ذاكَ أنْ أتَعَجَبْ

2-وَ بَعضُ القُلوبِ كَطَقسِ (البرازيــ # لَ)فِــي كُــــلِّ ثـَانية يَتَقلبْ

3-يسيئُ إلـــيكَ وَ يــَغْضِـــبُ مـــِنْكَ # وَكم مِنْ صَديقٍ يُسِيئُ وَيَغْضَبْ

###

4-وَ كَــمْ مـــِنْ دَنِيْءٍ كأنِّي نَجْمٌ # أظــلَ بِمْرصَدِهِ الدَّهرَ أُرقُبْ

5-وَمِنْ ثَعْلَبٍ ظَلَّ حَوْلِي يَــدُورُ # فَقُلتُ لــَـــهُ اذْهبْ إنَّك ثَعْلبْ

6-إذا كُنْتَ خِــــلِّي فَخَلِ الرَّياءَ # وَأنتَ قــَرَيبٌ فَـــــلِمْ تَتَقَرَبْ

من أهم ملاحظات و خصائص الوزن مايأتي :

-مَجيء المتقارب متضمنا موضوع الشكوى والعتاب؛ وسمي متقاربا لتقارب أوتاده ببعضها البعض، إذ يفصل بين كل وتدين سبب واحد([2]).

-ظهور ضرورة شعرية في البيت الأخير, وهي تسكين ميم (لمَا) للحفاظ على الوزن.

ــ بروز ظاهرة التّصدير في المقطع الأول في البيت الأول(تعجبت/أعجب /أتعجب) وفي البيت الثالث(يسيء/ يسيء), وهو تجانس صوتي تكراري تام يوحي بالحيرة المستمرة للبحث عن الخلاص والفكاك من دائرة اليأس والقنوط.

أمَّا القافية :فهي مقيدة موحية بالحزن مسايرة للموقف، وبائية الرَّوى؛ والباء شديد مجهور يوحي بالألم , وهي من نـــوع القافية المتواترة بالشكل (/0/0) مجردة من التأسيس و الردف .

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة شعر ،ص 96.

[2] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية, ص 78

في قصيدة أخرى متوسطة ومتكونة من (11) بيتا على هذا الوزن عنونها الشاعر بـــ(أخمرا ؟) يقول فيها ([1]): (المتقارب)

1-أخَمْرًا أرَى أمْ قُلوبًـــا مُذابَه # تُهَلِّــلْنَ مِنْ كُلِّ جَــفْنٍ سَحَابَهْ

2-جَلَتْهُنَّ أيْدِي الصَّبَا فِي الكُؤوسِ # وَ طافَتْ بِهِنَّ جَوارِي الصَّبَابَهْ

3-تَجَنَّبْتُ إلا كـُـــؤوسَ الــغَرَامِ # وَ عِفْتُ مِنَ الخَمْرِ إلا شَرَابَهْ

ليقول في الأبيات الأخيرة :

9-رُوَيدًا رُوَيدًا نُسُورَ الخَـــيالِ # فَـــقَشْعَمُكُم بَاتَ خَلفَ العِصَابَهْ

10-عَجِبتُ لإقدامِكُم فِي الزَّواجِ # وَ مَـــنْ لا يــَهَابُ المَنيَّةَ هَابَهْ

11-ألا تَتَّقونَ غَـــدًا أنْ يُــقَال # نَبِيُّ الهــوَى سَبَقَتْهُ الصَّحابَهْ

تدخل هذه القصيدة في باب المداعبات, و قد ألقيت ارتجالا في حفل خِطبةِ صديقه الشاعر حسني غراب بتاريخ (1932 م) ، و ما نلاحظ على وزنها :

-القصيدة على وزن المتقارب ، وقد جاء المطلع مُــصرّعا بهاء السكت, ويلاحظ أنّ هذا الــتصريع من نــوع(الــمتوازي) ،الــذي تتفق فــيه كــلمتي (مــذابه/ سحابه) في الوزن والروي([2]), مع وجــود ذلك التقارب الدلالي بين الــلفظتين, أي الــتدرج من التكثيف إلى الذوبان.

-قافية مطلقة متحركة بالفتح مرتبطة بالوصل, والوصل هاء, وهي هاء السكت المنقلبة عن تاء التأنيث في (سحابه) مثلا من النوع المتواتر بالشكل (/0/0).

-ألف التأسيس، وهي ألف بينها و بين الرَّوى حرف واحد متحرك ([3]).

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 99.
[2] ينظر:رابح بوحوش,اللسانيات ،ص93
[3] ينظر : عبد الرحمن تيرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 41.

- ظهور تواتر صوتي(التطريز) في قوافي القصيد (سحابه/صبابه/ شرابه/ عصابه.) وهي قوافٍ متوافقة رويا ووزنا تشكل ثوبا مطرز الحواشي في إيقاع موحد(مقاربة صوتية) ، ومختلفة أو متنوعة دلاليا(مخالفة دلالية).

في قصيدة غزلية بسبعة أبيات (ساعتا لقاء), يورد الشاعر قافية مقيدة على الرّوى (النون), إذ يقول في البيتين الأولين ([1]): (المتقارب)

1- رَضِيتُ مِنَ العُمْرِ بالسَّاعتينْ # فيَا دَهْرُ مَالِي عِنْدَكَ دَيْنْ

2-وَ ليسَ الحَياةُ بَعدٌ السِّـــنينْ # فَأطولَـــها سَاعَتَانِ كَتَيْنْ

ليقول في آخر بيت :

7 - زَرَعْنَا المَحَبَّةَ فِي الحَبَّتَينْ # وَ كَمْ نَبَتَ الحُبُّ مِنْ حَبَتَيْنْ

ما يلاحظ هنا هو التَّرصيع في الأبيات بالنون, وهو من نوع (المُطرّف) الذي تتفق فيه الكلمات رويا لا وزنا ([2])، إضافة إلى ذلك روي (النون) الخيشومي المتوسط ذي الإيحاء الـــهادئ الذي يـــشبه طنين النحلة في الطبيعة([3]), أمّا الـــقافية من النوع المترادف (/00), وكان الشاعر قد تعمد تسكين الروى لحاجة شعورية(هوانُ وقِصَرُ الحياة).

ومن قصائده المطولة قصيدة (أحاسب ثغري)من(28) بيتا يقول فيها ([4]): (المتقارب)

1- قُصُورٌ تُشَيَّدُ فَوقَ القُصُورِ # كَـــأنّ الخَوْرَنَقَ يَعْلُو السَّدِيرْ

2- تَكَادُ تُزَحْزِحُ صَدْرَ السَّماءِ # وَ تَبْرزُ مِنْ فَوقِ سَطْحِ الأثِيْرْ

3- أرى كُلَّ يَومِ عُلُـــوًّا جَديدًا # صُخُورٌ عــَلالِيْكُم أمْ نُسُورْ

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 460.

[2] ينظر :رابح بوحوش,اللسانيات ,ص95

[3] ينظر : المرجع نفسه ،ص 35

[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة(الشعر)،ص 250-251.

4- كَفَاكُم صُعُودًا رِجَالَ اليَّسَارِ # وَ جُودُوا عَلينَا بِمَالٍ يَسِيْرْ

إلى أن يقول :

27-بَنِي وَطَنِي أَظْهرُوا مَالَكُم # إذا كُـــنْتُم تَبْتَغُونَ الظُّهُورْ

28-لَكُمْ بَينكمْ مِنْ غَنِيٍّ عَظيمٍ # فَهَلْ بَينَكُم مِنْ غَنِيٍّ شَهيْرْ

فهذه القصيدة في غرض السخرية و الاستهجان أنشدها الشاعر في حفلة أقيمت سنة (1915 م) من أجل جياع سوريا و لبنان، ومما يلاحظ على وزنها و قافيتها :

-اشتمال هذا الوزن (المتقارب)على غرض السخرية مع تمام تفاعيله .

-ظهور التَّصريع في المطلع (البيت الأول), والــتطريز في أواخر بــقية الأبيات بحرف (الراء), والــراء في العربية حرف تكراري لذلك يحسب في الإمالة بحرفين وهو يشبه صوت كرة تدحرجت على لوح أو جسم صلب ([1]), وفي القصيدة إيحاء بتفاقم الموقــف وتعدد صوره.

-أمَّا القافية فهي مقيدة مسكونة الروى و رويها(الراء)، ومردوفة بين ياء المد, و واو المد من نوع القوافي المترادفة بالشكل (/00).

كما وظف الشاعر بحر البسيط ، الذي نظم عليه (86) قصيدة, و يحتل المرتبة الثالثة في نسبة شيوعه بعد الكامل و الطويل، و المرتبة الثانية في البحور المركبة بعد الطويل الذي يشغل (101) قصيدة، وللشاعر مع بحر البسيط قصائد متفاوتة الطول ومنها نتفة بعنوان (ما سرّنِي)يقول فيها ([2]): (البسيط)

1-مَا سَرَّنِي مَــوضِعٌ إلا وَ أزْعَــجَنِي # عَنْ عَــدْنِهِ حَيَّةٌ مِنْهَا وَحَوّاءُ

2-يُضْفِي عَلى المَرْءِ مِنْ أسْبَابِ نِعْمَتِهِ # شَرٌّ كما قَذيتْ بِالهُدْبِ وَطْفَاءُ (*)

---

[1] ينظر :رابح بوحوش, اللسانيات ،ص36

[2]الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص52

(*)الوطفاء:هي التي كثر شعر حاجبيها.

يقول في نتفة أخرى بعنوان(متى). ([1]):   (البسيط)

1 –مَتىَ تَجُوزُ بنَا الغَبْراءُ مَنْطقَةً   # فَوقَ المّجَرَّاتِ نُورَ الخُلْدِ يَغْمُرُهَا

2 –عَلَّ الجُسُومَ إذا رَشَّتْ بها رَدَحًا # يَدْنُو مــِنَ المُلْكِ الأعْلَى تَطَوُّرُهَا

و مما يلاحظ على وزنه و قافيته :

–استخدام البحر البسيط ليتضمن الشكوى و التأمل الفلسفي.

أمّا القافية فما يلاحظ عليها :

– قافية النتفة الأولى مطلقة متحركة بالضم مردوفة بالألف، ومتواترة بالشكل (/0/0).

– قافية النتفة الثانية مطلقة متحركة بالضم, ورويها (الرّاء) موصولة بالهاء الضمير ومرتبطة بالخروج؛ أي ألف متولدة من إشباع حركة الهاء الضمير([2]), وهــي قافية من النوع الذي يسمى المتراكب بالشكل (/0///0) .

ـــ افتقار هذه النماذج للتجانسات الصوتية، ومردّ ذلك إلى التنوع الفونيمي القــائم على أساس التأليف النثري المباشر الذي يعتمد على مبدأ المخالفة لا المقاربة الفونيمية، فكأنّ الشاعر ركزّ على الفكرة المطروحة بإيجاز لا الشكل الذي يحتويها .

أمَّا ما ورد عند **القروي** من قصائده المتوسطة قصيدة بعنوان (نَعمْتَ بالا), وهي قطعة شعرية تتكون من (06) أبيات يقول منها ([3]):   (البسيط)

1– مَنْ ذا لأرْسِلَ طــَيفِي كَـــي يُؤَدِّبَهُ # طــَيفٌ ألَــمَّ بِمَحبُوبِي فَــعَذَّبَـــهُ

2– قــَدْ جَــاءهُ مُنذرًا أنِّي قُــتِلتُ فــيَا # للّـــه مِنْ مُنْذرٍ مــَا كَانَ أكْذبَــهُ

3–كَــمْ كُنتُ أدعُوكَ رَبِّي لا تُطلْ أجَلِي # والآنَ يا رَبَّ زِدْ عُمْرِي لِتُغْضِبَهُ

نظم الشاعر هذه الأبيات يطمئن بها أخاه الذي رأى في حلمه أنّه قد قُتل، و مما يلاحظ في هذه القطعة على وزنها و قافيتها :

---

[1] المرجع نفسه :ص 194

[2] ينظر :عبد الرحمان تبرماسين،العروض وإيقاع الشعر العربي، ص40

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 62.

-التزام البسيط ليتضمن موضوع واحدا (وحدة الموضوع), وهو العطف على أخيه المفجوع بالحلم .

-التصريع المتوازي الواضح بالضمير الهاء في مطلع القطعة .

ــ أمَّا القافية فهي بروى الباء، وهو شديد مجهور و مرقق موصول بهاء الضمير الرخو المهموس والمرقق([1]), فبين الرَّوي والوصل مخالفة صوتية توازي دلاليا حلم أخيه المزعج, وتفنيده من قبل الشاعر (مخالفة دلالية).

-القافية من نوع المتراكب (/0///0) لم يدخلها ردف و لا تأسيس .

ــ ظهور التذييل في البيت 1 (طيفي/طيف), و 2(منذرا/من منذر), و3 (أجلي/عمري) بتكرار اللفظ في أي موضع من الشطر الثاني, إذ هي موازنة صوتية ترتكز على مخالفات دلالية (طيف الشاعر/طيف الأخ, إنذار الحلم/تكذيبه, قصر الأجل /طوله).

أمَّا من قصائد **القروي** المطولة، والتي تدور في فلك القصائد التقليدية الموحدة الوزن والقافية قصيدة مطولة من (150) بيتا بعنوان (الربيع الأخير) يقول فيها([2]): (البسيط)

1-لَمياءُ هـــــــذا جَبينُ الفَجْرِ قدْ سَفَرا # وَ مَوسِمُ الحُبِّ عَنَّا مُزْمِعٌ سَفَرا

2-وَ أضْيَعُ النَّاسِ مَنْ يَمضِي الشَّبَابُ وَلا # يَقْضِي مِنَ الحُبِّ فِي أيَامِهِ وَطرَا

و يقول في القطعة الثانية من نفس القصيدة :

1-هَيّا إلى الغَــــــابِ إنِّي قدْ بَنيتُ لنَا # مِــــنَ الرَّياحين ِعُشَّا لنَا عَطِرَا

2-تَحْنُوا عـَــلينَا طِــلالُ الأيْكِ رَقْطُهَا # مِــــنَ الأشِعَّةِ كَفٌّ تَرْسِمُ النَّمِرَا

و من الثالثة يقول :

1-يَا سَاكنَ القَصْرِ لا تَهْجَرْ مَشَارِفَهُ # أأنتَ مــِنْ أجْلِ كُوخٍ تَتْرُكُ القَصْرا؟

2-وَ هَل لِسُكنَى بِبيتٍ فَرْشُـُـه حَجَرٌ # تُفَارِقُ الغُــرَفَ القَوْرَاءَ وَ الحُجَرَا

---

[1] ينظر :محمد العمري ,تحليل الخطاب الشعري , ص80

[2] الشاعر القروي: الأعمال الكاملة(الشعر) ،ص 185-190.

و من الرابعة يقول :

1-لا يُنبتُ الدِّينُ بُغضًا فِي مَزَارعنَا # مَهْمَا أخُــو الجَهْلِ مِنْ أشْواكِهِ بَذَرَا

2-الكُلُّ فِيــنَا جُنُودٌ للإخَاءِ فَــــمَا # فــِي دَولةِ الشِّعرِ نُوَّابٌ وَ لا وُزَرَا

كما يقول في القطعة الخامسة :

1-وَهــلْ سَمِعْتَ(بِغَنْدِي) أنَّهُ حَمَلَ # فِي الهندِ ثأرا عَلى الضِّرْغَامِ وَ انْتَصَرَا

2-إنْ كَانَ عَابَ عَليهِ العُرْيُّ مُستَتِرَ # فــإنَّ آدمَ لوْلا الإثــُم مَـــــــا استَتَرَا

و يقول في آخر القصيدة :

1-قُــلْ للَّذِي تَاهَ بالأسطولِ مُقتخِرًا # البَغْيُ لَوْمٌ فِيهِ بــِـــــالعَدْلِ مُقْتَخِرَا

2-لا بُــدَ للضُّعْفِ مِنْ ظُلْمٍ يَثُورُ بِهِ # وَ الويْلُ للظُلْمِ مِنْ ضُعْفٍ إذا ثَارا

3- يَا صَاحِبَ الحَقِّ قَدْ حَالفتَ مُقْتَدِرًا # فَلا تَخَفْ مَا صَحِبْتَ الحَقَّ، مُقْتَدِرَا

نظم القروي هذه المطولة في حفلة تكريمية لرفيقه الشاعر فرحات سنة(1932م) استعرض فيها مواضيع كثيرة منها: وصف الطبيعة، ودعوة للتواضع, والحكمة([1]) ومما يرصد في أوزانها و قافيها :

-جاءت المطولة على بحر البسيط و قافية موحدة بروي الراء.

-ووَرَد التصريع في المطلع وليس على مستوى الحرف فقط بل على مستوى الكلمة بين كلمة (سَفرا/ سَفرا), وهو نوع من التجنيس التام بين الضرب و العروض والتجنيس واقعة أسلوبية صوتية يقوم بوظائف متنوعة كتفجير الدلالات العميقة، فيحدث شعرية عذبة على أساس المشابهة والمخالفة([2]), فبين (سَفَرا) الأولى بمعنى الظهور و(سَفَرا) الثانية بمعنى الرحيل مشابهة صوتية ومخالفة دلالية عذبة.

---

[1] ينظر:المرجع السابق ,ص 190.
[2] ينظر :رابح بوحوش,اللسانيات، ص80

-ورود التكرار في بعض القطع :(مفتخرا/مفتخرا) ،(مقتدرا/مقتدرا) ؛ والتكرار عند "**محمد العمري**" هو العنصر الأساسي و البنائي في الشعر سواء كـــان وزنا أو توازنا أو غير ذلك([1]).

- أمّا القافية فـــهي مـــطلقة متحركة بالفتح, وموصولة بالألف التي هي حـــرف مد ومن نوع القافية المتراكبة أيضا (0///0/) غير مؤسسة وغير مردفة، و القافية المتراكبة هي نوع من القوافي التي تتكون من ثلاث متحركات بين ساكنين ([2]).

<u>نتائج و فوائد :</u>

من خلال هذا المسح الوجيز لأهم ما نظم في الشعر التقليدي المهجري ذي الوزن والقافية الموحدين مقتصراً على شاعر واحد لكل اتجاه مهجري مع معالجة بحرين مختلفين (أحادي, ومركب), واستعراض مختلف الأحجام الشعرية، يمكننا أن نخلص إلى خريطة أسلوبية موسيقية تتضح من خلالها أهم المعالم الإيقاعية، والعروضية للشعر المهجري في نقاط و هي :

-الوزن الشعري عامة إيقاع متسلسل, ونبرات خاصة متحركة و ساكنة، وينشأ من هذا النظام الإيقاعي انسجام وتوافق و توقيع، و هي موسيقى الشعر و مصدر جماله ([3]) ومن هنا ننظر إلى الوزن الشعري كإطار يـــعبر الشاعر من خـــلاله عن الحالة العامة و ليس عن جزئيات الحالة، و كثيرا ما يتحكم مزاج , و ذوق الشاعر في اختيار وزن معين من الأوزان الشعرية([4])، و لذا نجد أنفسنا أمام حقيقة تتعلق بالوزن العروض القديم ترتسم فيها عدة خصائص و معالم و منها :

-التواتر المُتشابه لظهور بعض الأبحر الشعرية عند شعراء المهجر، وأهمها (الكامل/الطويل/البسيط/المتقارب/الخفيف)، والتي تأتي في صدارة معدلات الكثرة والانتشار عند الشعراء المهجر، إذ تحتل المراتب الأولى في أشعارهم التقليدية

---

[1] ينظر :محمد العمري,تحليل الخطاب الشعري ،ص 47
[2] ينظر :عبد الرحمن تيرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 37.
[3] ينظر : عبد العزيز عبد المجيد : اللغة العربية و أصولها النفسية ج1 , دار المعارف ، ط2 ,القاهرة ،د تا ،مصر ,ص 299.
[4] ينظر : أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص 169.

ويتفاوت ترتيب هذه البحور من شاعر لآخر، فهي بحور أحادية و مركبة إلا أنّ ثنائية بحر (الكامل/الطويل) تكاد تكون ظاهرة بارزة عند الشعراء في تصدر هذه القائمة وعن هذا الموضوع يرى " **فتح الله أحمد سليمان** " <<أنَّ ثمة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية, والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلا يفسر على أنّه ميل إلى الإطار القديم الموروث >> ([1]) .

-إهمال بعض الإمكانات الصوتية المتمثلة عادة في البحور الشعرية التالية (المضارع/المقتضب/المديد/المتدارك)، إذ لم تظهر عند أغلب الشعراء في شعرهم التقليدي, وهو تقليد واضح للعرف العروضي القديم .

-ارتفاع معدل ظهور الأشعار التقليدية ذات البحور الموحدة و القافية الواحدة إلى أكثر من(70 %), ويصل ـ كما رأينا ـ عند بعض الشعراء المهجرين في بعض الدواوين إلى (90 %), وهو ما يعبر عن أصالة هؤلاء الشعراء خاصة في مراحلهم الأولية .

-تميز الشعر المهجري التقليدي من حيث الموضوع بالوحدة الموضوعية, فجلّ القصائد التقليدية التزمت بوحدة الموضوع عكس ما ورد إلينا في شعر القدماء, والذين عددوا من المواضيع في القصيدة الواحدة مع وحدة الوزن و القافية .

-ظهور مواضيع و أغراض شعرية حديثة ضمن القصائد التقليدية, ومنها السياسة والمجتمع، و المداعبات، و التأمل الفلسفي, وهي مواضيع جديدة في الشعر الحديث أفرد لها شعراء محدثون آخرون قصائد تجديدية لتوائم التجربة الشعورية و الشعرية .

-اختلاف أحجام القصائد التقليدية من النتفة إلى القطعة, فالقصيدة, ثم المطولة التي تفوق المائة بيت أحيانا, وظاهرة اختلاف أحجام القصائد ظاهرة بارزة في شعر القروي كما رأينا، وهي ظاهرة ترتبط بنفسية الشاعر, و إحساسه بقيمة المواضيع وأهميتها, فحجم المادة الصوتية مرتبط بحجم التعبير عند الشاعر لذلك يربط علم الصوتيات

[1] فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية ،ص 58.

التعبيري الموسيقي بين العواطف / المشاعر، و بين المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها المختلفة ([1]).

–ظهور بعض الظواهر العروضية القديـــمة كالضرورات الشعرية عند القروي ــ مثلاــ، وهي دلـــيل على سعي الشاعر للحفاظ على استقامة الوزن العروضي، ولو على حساب اللغة احتراما وتقديرا له .

ــ احتفظ شعراء المهجر بنظم القافية القديمة, والقافية كذلك ظاهرة شعرية << تصور المقطع الذي تنتهي به أبيات القصيدة، ويبقى وزنه مُرددا آخر كل بيت ليحفظ لها وحدتها أو نغمتها الأخيرة >> ([2])، والقصيدة القديمة لا تعدو أن تكون ــ على حد تعبـــير" دي جروت" تناظر أفـــقي، و يقصد به الوزن، وآخر رأسي و يقصد به القافية ([3]).

و للقافية المهجرية خصائص أهمها :

–تنوع القوافي بين المطلقة و هي الغالبة، والمقيدة وهي قليلة الظهور، وفي ذلك يرى "**إبراهيم أنيس** "أنّ أغلب حالات القافية العربية من النوع الذي يسمى القافية المطلقة وهذا النوع من القوافي يشكل جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ([4])، والقافية المطلقة هي ظاهرة بارزة عند أبي ماضي الذي آثرها على نظيرتها المقيدة .

–إنَّ القافية المطلقة تتطلب مدًا في حركة الرّوى, وهو ما يجعل الضمة واوا، والفتحة الفاء، والكسرة ياء، و هو ســـائد بكثرة في الشعر التقليدي لـــحاجة شعورية و إيقاعية في نفس الوقت ([5])، إذ يرى "**إبـــراهيم أنيس**" أنّ هناك فرقا شاسعا بين المـــد في آخر القافية الناتج عن مـــدّ الحركة في الرّوى، وقـــد سّماه المقطع المفتوح و بين التسكين في آخر القافية، وسماه المقطع الساكن في المدة الزمنية للنطق رغم أنّ العروض

---

[1] ينظر : صلاح فضل ، علم الأسلوبية (مبادئه و إجراءاته) ,ط 1985م ، ص 25

[2] أحمد الشايب : الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية) ، ص 66.

[3] ينظر : محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ،ص 49

[4] ينظر : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ،ص 246.

[5] ينظر : مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ،ص 56..

العربي لا يفرق بينهما، ففي الدراسات الصوتية الحديثة تكسب هذه الفروقات أبعاد إيحائية ([1]) .

–ظهرت القافية بألقابها وهي :(المتواترة /0/0) التي طغت على الساحة الشعرية المهجرية ، فالمتراكبة (/0///0) التي ظهرت بشكل واضح عند القروي ، ثم المترادفة (/00)، و المتداركة (/0//0) اللتان خفتتا قليلا في هذا الشعر، و لم نجد أثرا للقافية المتكاوسة (/0////0)، وهي ما توالت فيها أربعة متحركات بين ساكني القافية ([2])إقتداء بعروض الشعر العربي القديم .

–أمَّا حروف الرَّوى، فقد اتسعت خريطة روى القوافي عند المهجرين لتتناول جُلّ الحروف الصامتة , واتسعت لتشمل جميع الحروف عدا (الظاء) عند القروي–كمثال – و شملت (17) صامتا عند أبي ماضي، ويلاحظ تفاوت في استخدام هذه الحروف بين الشعراء ، واقتصارها على بعض البحور الشعرية دون الأخرى، إلا أننا لاحظنا الإكثار من التزام بعض الحروف الصامتة في روي القوافي، ومنها حروف (الراء اللام، الباء، النون، الدال، الميم)، وكلّها حروف مجهورة في علم الصوتيات التزمها الشاعر المهجري , و وظفها لإبـــراز صوت القافية من خلال حرفها الأخير و بيان أهميتها كخاتمة صوتية بارزة، و قلّ اعتمادهم على بعض الحروف من مثل (التاء الثاء، الكاف، السين، الفاء)، وهي حروف مهموسة لا تبرز قدرة صوتية في آخر القافية، أمّا حروف الإطباق (الصاد،الضاد، الطاء،الظاء)، فلم نعثر لها على أثر بارز في أشعارهم عدا القليل منها، وهو ما يدل على تقليد القــــدامى في تفضيلهم لبعض الأصوات الصامتة كخواتم لقوافيهم .

–و أمَّا حروف القافية :من تأسيس، وردف، ودخيل، ووصل، وخروج وغيرها، فلم يبتعد شعراء المهجر عن سابقيهم من شعراء العرب الكلاسيكيين في اختيارها بل تقيدوا

---

[1] ينظر : المرجع السابق ،ص 345.

[2] ينظر: زبير دراقي / عبد اللطيف شريفي ، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعيّة ،1998م ،الجزائر ص 109 .

بنظمها، وقــد رأينا تقيد أبي ماضي في المزاوجة بين ردف الياء والواو أحـــــيانا في بعض نماذجه، و التزامه لألف التأسيس في بعض نماذج .

-أمَّا في الإيقاعات اللفظية والفونيمية، فــنرصد بعض موازنات صوتية، وأهمها (التجنيس, والتكرار, والتصديــر, والتصريـــع, والتذييل، والتطريز)التي بـــرزت على معظم القصائد المدروسة, والتي انطوت على مشابهات صوتية معنوية في أغلبها كما انطوت في بعضها على مخالفات دلالية متداخلة، ومنوعة لم تصل إلى درجة التضاد مع انعدام ظاهرتي (الترديد, التشطير)في النماذج المختارة على أساس تفضيل الشاعر المهجري لــ(التكرار) بدل (الترديد)، وتفضيله لــ(التصدير, والتذييل) بدل (التشطير)، لأنّه يعمل على فصل لُحْمَة البيت التعبيرية في أشطر منفصلة رغم حفاظه على اللحمة الصوتية.

II -البنيةُ الصَّوتية(العَروض والإيقاع) في التجديدية المهجرية .

نَقصد بالقصائد التجديدية تلك التي خرج فيها الشاعر المهجري عن قواعد العروض التقليدي محدثا تجديدا إيقاعيا له أنماط متعددة، فمنها ما اختصّ بالوزن و أكثرها يخصّ القافية، و سنتناول في هذا القسم من الأشعار الأنماط الرئيسة التجديدية التي اعتمدها الشعراء المجددون، وهــذه الأنماط تنقسم إلى أربعة و هي : **قصائد ذات البحر الواحد و القافية المنوعة**، و **قصائد ذات البحور و القوافي المتعددة** ، و**القصائد ذات البحور مخترعة الصورة**، وأخيرا أنماط شعرية مختلفة (**الموشحات، المزدوجات، المربعات**،...) , وسنحاول في كل نمط من هذه الأنماط تقديم نماذج حيّة و مختارة بعناية لأهم شعراء الــمهجر, وأبـــرزهم ممن خاضوا كثيرا في هذه الأنماط، و ممن تتوافر لديهم خصائص أسلوبية بارزة في الشعر التجديدي .

أ-قصائدٌ ذات البحر الواحد و القافيَّة المُنوَّعة :

من صور التجديد في الشعر المهجري لجوء الشعراء إلى التنويع في القافية بالقصائد ذات البحر الواحد، وقسموا هذه القصائد إلى مقاطع منفصلة، والجدير بالذكر

هنا أنّ تقسيم القصيدة إلى مقاطع يُمكّن الشاعر من الـــتنويع الـــنغمي للـــقصيدة مـــما يؤدي إلى التنويع في القافية بين كل مقطع و آخر، وهذا لا يجهد الشاعر بإتباع قافية معينة قد تدفعه إنْ طالت القصيدة إلى ضرورة اختيار غير موفق مما يجعله يـــنوّع في القافية حيثما يشاء، وسنعتمد في رصد أنواع القافية على طريقتين أساسيتين وهما :

1–رصد أنماط القافية وفقا لألقابها الخمسة و هي: المُترادفة ، المُتواترة , المُتداركة المُتراكبة، المُتكاوسة ، لنرصد إيقاعات القافية .

2–رصد حروف القافية (التأسيس، الردف، الدخيل، الرّوي, الوصل، الخروج) بشكل رموز تقابل بالترتيب الأحرف السالفة، وهذه الرموز هي (س، ف، د، ر, و، خ) لنرصد الأشكال الخارجة للقافية، مع وضع رمز(0) و(/) لأي حرفٍ ساكن أو متحركٍ داخل القافية من غير الحروف السابقة، ويمكن اختصار ذلك في الجدول الآتي:

ر	الروى
و	الوصل
خ	الخروج
د	الدخيل
ف	الردف
س	التأسيس
/	حرف متحرك (داخل القافية)
0	حرف مسكون(داخل القافية)

ــ أمَّا ما يخصّ البنية الإيقاعية, فسنركز على أهم التوازنات الصوتية الخاصة بفونيمات (الحروف) الحشو والقافية, وكذا بعض المونيمات (الكلمات) ذات الأثر الصوتي.

أ ــ1– **في الشعر الشمالي(الرابطة القلمية)** :

فقد نظم **ايليا أبو ماضي** قصائد عديدة ذات البحر الواحد والقافية المنوعة، ويقدر دارسو شعر أبي ماضي أنّ نسبة شــيوع هــذا النوع في شعره بـــ(32 %) من جملة شعره التجديدي ([1]), ومن شواهد ذلك قصيدته (المساء)، التي قسّمها الشاعر إلى عشرة مقاطع، كل مقطع مكون من خمسة أبيات؛ العروض مدوّرة في الأربعة أبــيات الأولى ومنفصلة في البيت الخامس الــذي نجده مُــصرعا دائما, إذ يــقول في المقطع الأول منها ([2]): (مجزوء الكامل)

1–السُّحبُ تَرْكُضُ فِي الفَضَاءِ الرَّحْبِ رَكْض الخَائِفِينْ

2–وَالشَّمْــسُ تَبْدُو خَلْفَهَــا صَفْرَاءَ عَــاصِبَةَ الجَبينْ

3–وَ البَحْرُ تــَاجٌ هَامَتْ فِيــهِ خُشُوعَ الــزَّاهِديـــــنْ

4–لكنَّمَا عَيْنَــاكِ بَاهِتَتَانِ فِي الْأُفـــقِ الـــــــبَعِيدْ

5 –سَلْمَى بِمَاذا تُفَكِّرِينْ ؟

ــ سَلْمَى بِمَاذا تَحْلُمِينْ ؟

و يقول في المقطع العاشر و الأخير منها :

1–مَاتَ الــنَّهارُ ابنُ الصَّبَاحِ فَلا تَقُولِي كَيْفَ مَاتْ

2–إنّ التَّأمُـــــــلَ فِي الحَياةِ يَزِيدُ أَوْجَاعَ الحَيَــاهْ

3 –فَدَعِي الكَآبَةَ وَ الأسَى وَ اسْتَرْجِعِي مَرَحَ الفَتَاهْ

4–قَدْ كانَ وَجْهُكِ فِي الضُّحىَ مِثْلَ الضُّحَى مُتَهَلّلا

5–فِيْهِ البَشَاشَةُ وَ البَهَاءْ

لِيكنْ كَذلكَ فِي المَسَاءْ

ففي هذه القصيدة يبرز أبوماضي تجربته من خلال مساء رومانسي امتزج بشعوره وإحساسه، وتحاور فيه مع الطبيعة، والــحياة لينطلق الشاعر بوجدانه مخاطبا الأنــثى

[1] ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند ايليا أبو ماضي ،ص 62.

[2]: ايليا أبو ماضي ،الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 620-622.

يبثها أحاسيسه ومشاعره, ويصور لها الارتباط الطبيعي بين المرأة (سلمى) وبين الطبيعة, ولقد اعتمد الشاعر على بحر مجزوء الكامل في جميع أبيات القصيدة, ومما يلاحظ على الوزن و القافية ما يأتي :

-في الأبيات الأربعة الأولى من مقطع الأول دوّر الشاعر البيت، ثم فصله في البيت الخامس, و التدوير يوحي باستمرار الشاعر في وصف معالـــم الطبيعة (السُّحب الشمس، البحر..), ليواصل التدوير في وصف الحنين لعلاقة الارتباط بينهما وبين مظاهر الطبيعة , ثم فَصلَ البيت عندما اتخذ من سلمى بؤرة الفكر و الشعور .

–أمَّا في المقطع الأخير فقد دوّر الشاعر أبياته الثلاثة الأولى لـــيصف مظاهر أخرى وهي (النهار، التأمل، الكآبة و الأسى), وعاد إلى وجه المرأة ليعقد علاقة بينه و بين الضحى ، ثم يعود ليفصل في مظهر هذا الوجه (البشاشة، البهاء) .

– في قافية المقطع الأول أبياتها الثلاثة الأولى لها قافية موحدة, والبيت الرابع له قافية أخرى ، أمّا البيت الخامس فقافيته موحدة مع الأبيات الثلاثة الأولى بالشكل :

–قافية الثلاثة الأبيات الأولى نُونيَّة مقيدة بالشكل (/ف رْ)
–قافية البيت الرابع دَاليَّة مقيدة بالشكل (/ف رْ)
– قافية البيت الخامس نُونية مقيدة بالشكل (/ف رْ)
فنمط تقفيها شكل واحد و هو (/ف رْ) في المقطع رغم اختلاف الروي المقيّد.

–في قافية المقطع الأخير أبياتها الثلاثة الأولى لها قافية موحدة مقيدة تائية الرَّوي بالشكل (/ف رْ), وقافية البيت الرابع لاميَّة مطلقة بالشكل (/0/ ر و), أمّا البيت الخامس فهمزيَّة مقيدة بالشكل (/ف رْ), كما نلاحظ أنّ قافية المقطع الأول هي من نوع القوافي المترادفة, أمّا المقطع الثاني فنوعان المترادفة (/00) والمتداركة (/0//0/).

ــ ظهرت بعض الترديدات الصوتية في المقطع الأول, ومنها ترديد فونيمات(الــ) بالكلمة الأولى والأخيرة في البيت (1,2,3)، وهو نوع من التوازي الصوتي لمجموعة

مُعرَّفات طبيعية في الشطر الأول، وبشرية في الشطر الثاني إلى جانب خاصية الترديد الصوتي في الشطر الأخير بالبيت(5) بين ســلمى المفكرة والــحالمة يــضفي نوعا من التداخل الدلالي في نفسية الشاعر, أمّا في المقطع الأخير , فالــتذييل بــارز للعيان من خلال ترديد(مات/الحياة/الضحى) في البيت(4,2,1), وهي تشكل مفاتيح (إشكاليات) المقطع.

و إذا انتقلنا إلى شاعر آخر من شعراء الرابطة القلمية ، و هو **جبران خليل جبران** الذي كان حديثه عن النفس وطبيعتها, و نشدان الحقيقة عن طريق مجاهدتها للوصول إلى العالم الأمثل, وثورته على التقاليد البالية, كان إيمانه بأن اللغة قــادرة على التعبير عن أعمق خوالج النفس، وطرق عالمها الخفي ([1])، ففي قصيدة بعنوان (البلاد المحجوبة) يدُور الحديث بين الشاعر والأنثى, فيدعوها لمشاكلة الطبيعة , والتطلع معها و معه إلى بلاد أزلية .

تنقسم القصيدة إلى أربعة مقاطع مُنوّعة القافية, فكل مقطع منها يتكون من خمسة أبيات، وجعل لكل ثلاثة أبيات رويا خاصا يخالف روي البيتين الرابع والخامس وسنختار من القصيدة المقطع الأول والمقطع الرابع و الأخير، إذ يقول([2]): (الرمل)

1- هُوَ ذا الفَجْرُ فَقُومِي نَنْصَرِفْ # عَنِ دِيارٍ مَا لنَا فِيهَا صَدِيقْ

2- مَا عَسَى يَرْجُو نَبَاتا يَخْتَلِفْ # زَهْرُهُ عَن كُلِّ وَرْدٍ وَ شَقِيقْ

3- وَجَدِيــــدُ القَلبِ أَنَّى يَأتَلِفْ # مَــعَ قُلبٍ كُلُّ مَا فِيهَ عَتِيقْ

4- هُوَ ذَا الصُّبحُ يُنَادِي فَاسْمَعِي # وَ هَلُــمِي نَــقْتَفِي خَطوَاتهِ

5- قَــدْ كَفَانا مِنْ مَسَاءٍ يَدَّعِي # أنَّ نُــور َالصُّــبحِ منْ آيَاتهِ

و في المقطع الأخير يقول :

1-يَا بِلادَ الفِّــكرِ يَا مَهْدَ الألَى # عــَـــبَدُوا الحَــقَّ وَ صلُّوا للجَمَالْ

2-مــَا طلبْنَاكَ بِركْبٍ أوْ عَــلى # مَـــــتْنِ سُــفُنٍ أوْ بِخَيلٍ وَ رِحَالْ

[1] ينظر: محمود محمد عيسى ، الأقصوصة الرمزية في الشعر المهجري ،ص 5.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية)، ص 1 34.

3-لسْتِ فِي الشَّرقِ وَلا الغَرب وِلا # فِي جُنوبِ الأرضِ أوْ نَحْوَ الشَّمالْ

4-لسْتِ فِي الجَوّ وَلا تَحتَ البِحارِ # لسْـِت فِي السَّهلِ وَلا الوْكِرالحَرِجْ

5-أنَــْتِ فِي الأرْواحِ أنْوَارٌ ونَارٌ # أنْــتِ فِي صَـــــدْرِي فُؤَادٌ يَخْتَلِجْ

ففي المقطع الأول وظّف الشاعر بحر الرمل ، وقد تخللت هذا البحر بعض الزحافات والـــعلل كالخبن والحذف والقصر.

-أمّا القافية فأبرز معالمها ما يلي :

-الثلاثة أبيات الأولى بروي القاف، وهي قافية مقيدة مردوفة بالياء مكونة مقطعيا بالشكل التالي (/ف رْ) أي(متحرك / ردف/ روي ساكن)، ومترادفة (/00).

-البيتان الأخيران بروي التاء، وهي قافية مطلقة (متحركة) مردوفة بالألف مَوصولة بوصل وخروج مكونة مقطعيا بـــ(/ ف ر و خ), ومن القوافي المتداركة (/0//0)

وفي المقطع الأخير التزم الشاعر بحر الرمل أيضا بزحافات, وعلل المقطع الأول إلا أنّ القافية كانت بالشكل :

-الثلاثة أبيات الأولى بروي اللام، و قافية مقيدة مردوفة بالألف على شاكلة (/ف رْ) أي القوافي المترادفة .

-البيتان الأخيران بروي الجيم، وهي قافية مقيدة على شاكلة (/0// رْ) من نوع القوافي المتداركة .

وخلاصة القافية أنّها تنوعت إيقاعيا بين المترادف والمتدارك إلى جانب أشكالها الخارجية المتنوعة بين (/ف رْ) و (/ 0// رْ).

ــ أمَّا من الـــناحية الإيـــقاعية, فـــنلمس في المقطع الأول بـــروز صوت (القاف) مع محاكاته الصوتية لبعض الكلمات(صديق /شقيق /عتيق /القلب)، وهو صوت شديد مهموس يوحي في هذه الكلمات بالترابط واللحمة, وفي(قومي/نقتفي) يوحي بالحركة

والنشاط لتنفيذ هذا الترابط، وفي ذلك فإنّ المحاكاة الصوتية للمعنى، إنّما هي طاقة خالــصة, وإن كان الصوت المحاكي لا يصور الشيء الموصوف تماما, وإنما يحاكي نشاطه([1]), أضف إلى ذلك الترديدات الصوتية بالشكل(لست....ولا..#......ولا...) في البيت(3,4) بالمقطع الأخير، والتي نفى بها الشاعر المكان والاتجاه لــيحدد الموضع في الصدر والروح.

و لا نبرح جوَّ الرابطة القلمية حتى نعرج على **نسيب عريضة**, والذي قال فيه ميخائيل نعيمة << حســبك أن تقرأ قصيدة أو قصيدتين من نظم نسيب عريضة لــتشعر أنك في حضرة شاعر فذ، رحب الخيال، مرهف الحس، رفيع الذوق, خفيف الظل, صافي النبع, صــادق الــنبرة >> ([2])، و يوصف شاعرنا بأنّــه قــطب من أقطاب التــجديد في الشعر قلبا و قالبا, وحمــــاسه للتجديد تركت فيه نوعا من الاعتداد غير المستحب فقد خُيل له أنه وحده سَنده و عِماده ([3])، و إذا تصفحنا ديوانه الوحيد (الأرواح الحائرة)، الــذي نشــر سنة (1946م) بــ(نيويورك) ، وخصّ له(100) قــصيدة تتخللها(41) قصيدة تجديدية تضم موشحات، وقصائد منوعة القوافي, وأخرى متعددة الأبحر، ويصل عدد ما نظمه من أبيات في الشعر العربي إلى (1400) بيتا يتخللها ما يقارب(700)بيتا تجديديا، أو ما يعادل نسبة (51 %) من شعره كله تجديدي.

إنَّ من أبرز شواهده الشعرية التجديدية الــتي تتنوعت فيها الــقوافي مع الحفاظ على وحدة الوزن قصيدة (صلاة)، التي تتكون من(12)بيتا تتوزع على مقطعين كل مقطع بستة أبيات, إذ يقول فيها ([4]): (مجزوء المتقارب)

1-وَقَفْتُ وَ قَــد ضَاقَ َبِي # سَبيلُ المُنَى السَّاخرَهْ

2-وَ لَمْ يبقَ مِــنْ مَذْهَبِي # سِــوَى كَدَرُ الآخرَهْ

3-وَقَفْتُ وَحِيدًا ضَــلُولا # ضَعِيفًا حَليفَ الشَّجَنْ

[1] ينظر:رابح بوحوش اللسانيات, ص38

[2] محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الادب المهجري ص 661,

[3] ينظر:المرجع نفسه ،ص663.

[4] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 264.

4-أريدُ الصَّلاةِ طَوِيــلا # لِمَنْ؟ كِدْتُ أنْسَى لِمَنْ ؟

5-إلى مَـــنْ يُصلِي فتًى # تَــعَوَّدَ غَــيْرَ الصَّلاةِ؟

6-وَ أشْغَلَ قلبًا عَــــنَا # وَ ظلَّ بِغَيرِ الإلـــــهِ

و يقول في المقطع التالي :

1-أيَا مَنْ سَنَاهُ اخْــتفَى # ورَاءَ حُــدُودِ الــبَشَرْ

2-نَسَيتُكَ يَــومَ الصَّــفَا # فَلا تَنْسَنِي فِي الكَــدرْ

3-أيَا غَافِــرًا أرْحُــمَا # يرَى ذُلَّ أمْسِي وَ غَدْ

4-مَــعَادُكَ أنْ تَــــنْقَمَا # وَ حِلمُكَ مَارِدُ الأبَــدْ

5-مَرَاعِيكَ خُضْرُ المُنَى # هِيَ المُشْتَهَى يَا سَيِّدِي

6-وَ جِسْمِي دَهَاهُ العَنَا # حَنَانَيكَ خُــــدْ بِيَدِي

فهذه القصيدة على بحر مجزوء المتقارب الذي تحذف منه تفعيلة (فعُولن) في الصــدر و العجز, أمّا القافية فقد تنوعت داخل المقطع الواحد بالــشكل :

في <u>المقطع الأول</u>

-البيتان الأولان بقافية مطلقة وروي الراء مؤسسة بالألف موصولة بالهاء، و دَخيلُها حرف الخاء بالشكل الخارجي التالي (/ س د ر و), وهي قافية متداركة (/0//0) .

-البيتان الثالث و الرابع بقافية مقيدة وروي النون (/0//رْ), وهي قافية متداركة أيضا (/0//0)

- البيتان الخامس والسادس بقافية مطلقة بروي التاء والهاء الموصولتين بياء المّد بالشكل الخارجي (/ ف رو) ، وهما قافيتان متواترتان (/0/0) .

أمَّا <u>المقطع الثاني</u> فنظام القافية كان بالشكل :

-البيتان الأول و الثاني بقافية مقيدة، وبروي الراء غير مؤسسة و لا مردفة بالشكل الخارجي (/0// رْ) , وهي قافية متداركة (/0//0).

-البيتان الثالث و الرابع بقافية مقيدة أيضا، و بروي غير مؤسسة و لا مردفة بالشكل الخارجي (/0// ز)، وهي قافية متداركة (/0//0).

-البيت الخامس قافية مطلقة وروي الدال موصولة بياء المد, وشكلها (/0/ر و)، وهي قافية متداركة(/0//0), أمَّا البيت السادس فهو بقافية مطلقة أيضا، وروي الدال موصولة بالياء بشكلها الخارجي (/0// ر و)، وهي قافية متراكبة بالشكل (/0///0) ومن ذلك نصل إلى تشكيل الخريطة التقفوية لهذه القصيدة في البيان الآتي:

م1 { ب1 + ب2 ⟵ مطلقة (الراء) ⇐ الشكل الخارجي (/ س د ر و) متداركة
ب3 + ب4 ⟵ مطلقة (النون) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0//رْ) متداركة
ب5 + ب6 ⟵ مطلقة (التاء) /(الهاء) ⇐ الشكل الخارجي (/ ف ر و) متواترة }

م2 { ب1 + ب2 ⟵ مقيدة (الراء) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0// رْ) متداركة
ب3 + ب4 ⟵ مقيدة (الدال) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0// رْ) متداركة
ب5 ⟵ مطلقة (الدال) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0/ ر و) متداركة
ب6 ⟵ مطلقة (الدال) ⇐ الشكل الخارجي (/ 0// ر و) متراكبة }

ملاحظة: م = المقطع /ب= البيت.

هذا التنوع الموسيقي في القافية جاء على شكل ثنائي ــ بين بيتين ــ في إيقاع منسجم الأصوات رغم صفاتها المتنوعة, فهو بشكل يكاد يكون قياسيا, فينتظره الفم والجسم لسهولة جريانه على اللسان، فالشعر يستمد قوته من صدى موسيقى القافية التي تتردد بصورة قياسية([1]).

---

[1] ينظر :روز غريب،النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، ص95

أــ 2ــ في الشِّعر الجنُوبي (الأندلسية) :

تطلّع شعراء العصبة الأندلسية للتجديد الشعري على مستوى الشكل و المضمون واهتموا بإيقاعات الجديدة اهتماما كبيرا، ومن هؤلاء الشعراء **فوزي المعلوف**, ذلك الوجه المهجري المشع الذي أجمع متذوقو الشعر على سحره الخاص، ومناخه العذب وعدوه رائد اتجاه مميز في الشعر العربي، فيوم رأى" **طه حسين** "على (بساط الريح) هتف قلمه يقول << هذا شعر جيد رائع جميل, فأي نفس حلوة, وأي روح, وأي فــن وأي موسيقى خليقة البقاء >> ([1]) .

يرى" **أدونيس**" (علي أحمد سعيد) أنَّ فوزي المعلوف يمثل اتجاها خاصا في الشعر ورثه فيما بعد الشابي، وعلى محمود طه, وإبراهيم ناجي ([2])، ولم تتح الأيام لفوزي المعلوف أن يكثر من نتاجه, والذي خلّفه جدير بالبقاء, فمن أهم أثاره (على بساط الريح)، ومجموعة شعرية (شعلى العذاب), و(أغاني الأندلس)، و(تأوهات الروح) (من قلب السماء)، وهي مجموعات قصيرة ([3])، إذ يبلغ مجموع قصائد فوزي المعلوف (77) قصيدة تضم حوالي (821) بيتا, منها(20) قصيدة تجديدية أي ما يساوي نسبة (25.9 %) من مجموع القصائد تحتوي على(299) بيتا تجديديا أي ما يعادل نسبة (36.5 %) من مجموع أبياته الشعرية، ولقد اقتصر التجديد عند فوزي على بعض الأبحر، وهي على الترتيب (الخفيف/ 11قصيدة)، و(السريع/ قصيدتان) (الموشح/ موشحان) ، و(أحذ الكامل/قصيدتان), و(المتدارك/01), و(مجزوء الكامل/01) وهذا في مجموع دواوينه الشعرية المنشورة، ويلاحظ أنَّ الشاعر جدّد كثيرا في بحر الخفيف ب (11)قصيدة، وهو ما يساوي (165)بيتا تجديديا؛ أي نصف مجموع أبياته التجديدية ([4]).

---

[1] ربيعة أبي فاضل : فوزي المعلوف ص 30. .
[2] ينظر : المرجع نفسه، ص30
[3] ينظر : فوزي المعلوف مناهل الأدب العربي (مختارات)،ص 08-09.
[4] ينظر :فوزي المعلوف ,موسوعة الشعر العربي،(قرص) إشراف ،محمد أحمد السويدي ،الإصدار الثالث ،المجمع الثقافي ،أبو ظبي 2007 الإمارات المتحدة

ومن قصائده التجديدية موحدة الوزن ومنوعة القافية قصيدة من(31) بيتا بعنوان (باقة زهر) يقول فيها ([1]): (السريع)

1 –سِيرِي إلى مَعْبُودَتِي الزَّاهِره # يا طاقَة الزَّهرِ........

2 ـ عَاطِرَةٌ تُـــهْدِي إلى عَاطِرَه # عِطْرًا إلى عِطْرَ.......

1–سَوفَ تَنَامِينَ عَلى صَدْرِهَا # يُهْنَيكِ هَذا الحَظُّ لَوْكانَ لِي

2 ـوتَـنْهلينَ الشَّهدَ مِنْ ثَغْرِهَا # يَانِعْمَ ذلكَ الثَّغرُ مِنْ مَنْهَلِ

((---------- # ---------------))

---

1 –لا المَوتُ أخْشَاهُ وَ لا الآخِرَة # وَ سَاعَة الحَشْرِ.......

2 ـ فَسَاعَةٌ مَعَ ظَبيَتِي السَّاحِرَه # تُغْنِي عَنِ العُمْرِ........

1ـ وَ حِينَ تُلقِي فِي الدُّجَى رَأسَهَا # فَوقَ الفِراشِ الخَافِقِ الحَالِمِ

2–فَدَغْدِغِي بِـالعِطْرِ إحْسَاسَها # وَ لِيَنْتَشِرْ فِي جِسْمِهَا النَّاعِمِ

((ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ#ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ))

لقد قسَّم الشاعر هذه القصيدة المنتقاة من ديوانه (شعلة العذاب) إلى(10)مقاطع كل مقطع بيتين ثم الذي يليه(04 أو 06)أبيات, التزم فيها الشاعر بحر السريع، ومما يلاحظ على وزنه:

–المقطع الذي يضم بيتان جاء في كل القصيدة مجزوء العجز بالشكل (مُستفعِلن, فَعْلن) أو (مُتفعِلن، فِعْلن) .

---

[1] : فوزي المعلوف ،مناهل الأدب العربي (مختارات) ،ص 15-16.

-المقطع الذي يضم (04 أو 06) أبيات جاء على وزن السريع.

أمَّا القافية فقد تنوعت بالشكل التالي :

-قافية المقطع الأول (م 1): مطلقة بروي الراء (/ 0 ر و) ,وهي قافية متواترة(/0/0)
- قافية المقطع الثاني (م 2): مطلقة بروي اللام (/ 0 ر و)،وهي قافية متداركة (/0//0)
- قافية المقطع الثالث (م 3): مطلقة بروي الراء (/ 0 ر و),وهي قافية متواترة (/0/0)
- قافية المقطع الرابع (م4):مطلقة بروي الميم (/ س د ر و) هي قافية متداركة (/0//0)
فالفرق بين قافية المقطع الثاني، والرابع ليس إيقاعيا بل شكليا بين (/0/ ر و) و المقطع (/ س د ر و) بوجود التأسيس و الدخيل.

ــ ظهور التصدير في المقطع الأول بين آخر كلمة في البيت وآخر كلمة من النصف الأول(الزاهرة / الزهر), (عاطرة/ عطرا) مع بروز توازن صوتي في البيت الثاني بــكل شطر(عاطرة/ عاطرة), (عطرا/ عطر), إلى جانب الــتكرار(الــبيت الثاني) في المقطع الثاني، مما يقوي الوحدة و التمركز الناجم عن التكرار في القصيد ([1]).

و للشاعر أيضا قطعة بعنوان(الفتنة) يقول فيها ([2]): (المتدارك)

1 –بــِشَرارةِ مَـــــكْرٍ مِنْ فِــكْرِي # أوْقَدْتُ الــفَتْنَةَ فــِي القَصْرِ
2 ــ فَـــ(عَليٌّ) انْهَضْ وَابْطِشْ بَطْشًا # أتَـــتِ الفُرْصَةُ فَانْهَشْ نَهْشًا
3ــ وَاقْتُنْ وَ اقْـــتكْ وَ انْحَرْ وَ امْكِرْ # فَــدَمُ الأعْــدَا خَمْرٌ أحْمَرْ
4 ـــوَ دَهَـــاكَ فَـــهُزَّ بـــِـــهِ الأرضَ # شَـــرْقًا غَرْبًا طُولا عَرْضَا

هذه المقطع في غرض التحريض و الاستنفار جاء على وزن المتدارك منوع الروي ونظامه كالآتي : في القافيّة

البيت 1– مطلقة بروي الراء على شاكلة (/0 ر و) و هي قافية متواترة.
البيت 2– مطلقة بروي الشين على شاكلة (/0 ر و) و هي قافية متواترة.

[1]ينظر :روز غريب ,النقد الجمالي واثره في النقد العربي، ص28
[2] فوزي المعلوف : موسوعة الشعر العربي (قرص) إشراف محمد أحمد السويدي ، الإصدار03

البيت 3– مقيدة بروي الراء على شاكلة (/0 / رْ) و هي قافية متواترة.
البيت 4– مطلقة بروي الضاد على شاكلة (/0 ر و) و هي قافية متواترة.
يلاحظ مما سبق أنّ جميع القوافي متواترة بإيقاع واحد إلا أن الشكل الخارجي لها منوع رويا (تنوع الحروف الصامتة) مع وجود الوصل في القافية المطلقة.

ـــ أمَّا في التوازنات الصوتية، فيُرصد ذلك التكرار الصوتي الصرفي بصيغة(افْعِل) للأمر في البيت الثاني, والثالث (انهض/ابطش/انهش/افتك/انحر....), وهي تصريعات صرفية ([1])، يرسم بها الشاعر صورة أو يساعد على تكوينها حيث يكون هذا التكرار في تتابع صوتي في البيت الواحد أو عبر كلمات([2]).

لا نبرح فضاء العصبة الأندلسية حتى نعرج إلى شاعر آخر، وهو رشيد سليم الخوري (**القروي**) الذي تجاوزت نسبة قصائده التجديدية(11.1 %)من المجموع العام لقصائده الشعرية؛ أي ما يعادل(71) قصيدة تجديدية في (12)بحرا كما رأيـــنا في ما سبق، ومن أبرز شواهده ضمن القصائد صغيرة الحجم موحدة الوزن و منوعة القافية قصيدة (سُبعلْ)(*)، إذ يقول فيها ([3]): (مجزوء الكامل)

1–وَهَـــبَ الكَنيسةَ مـــذْبَحَا # وَ رَفيقةُ وَهَبَ الجَرَسْ
2–لا للــنِّداءِ إلى الــعِبَا # دَةِ وَ التَّطهرِ مِن الدَنَسْ
3 ـــ فالدِّينُ عِندَ النَّاسِ مَعْـــ # نَاهُ التَّعَصُّبُ وَ الهوَسْ

1– وَ تَعَارَكَــــا فَقَداسَةَ الـــ # هِبتَين بَعدَ العِزِّ فِي ذُلْ
2– مَطْرُوحَتَينِ عَــــلَيهِمَا # تَتَناوَبُ الرَّفَسَاتِ أرْجُلْ
3– عُقْبَي الجَمِيع وَ ليتَ كُـــ # لَّ قُـــرَاكِ يا لبنانُ سُبعلْ

---

[1] يتظر:محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري،ص111
[2] ينظر:محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية ،ص31
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 579.
(*) سُبعل : قرية في شمالي لبنان.

القصيدة مكونة من قسمين أو مقطعين, كل مقطع بـــثلاثة أبـــيات تحمل غرض الـــهجاء والأسف على مجزوء الكامل ، و قد لوحظ عليه ما يأتي :

ــ خاصية اِلتدوير الشعري، التيّ لها دلالة لإيقاعية نفسية ترتبط بالشاعر في محاولة استمراره لنقل الموقف و الصورة من دون فصل مما قد يجعله لا يتكلف في البـــحث عن كلمات أو ألفاظ تلتزم حدود الشطر المنفصل .

أمَّا في قافية المقطع الأول فما نسجله :

ــ بُروز قافية مقيدة بروي السين على شاكلة (/0// رْ), وهي قافية متداركة .

- قافية المقطع الثاني مقيدة أيضا بروي اللام على شاكلة (/0/ رْ), وهي قافية متواترة، فالاختلاف في القـــوافي كان على المســـتوى الإيقاعي ولم يختلف كـــثيرا على المستوى الشكلي .

ومن قصائده المتوسطة قصيدة (رحماك)، من (11) بيتا نظمها بطلب من أحد أصدقائه الملحنين, إذ يقول فيها ([1]): (مجزوء الرجز)

1–رُحْمَاكِ يَا لمياءُ عُودِي # وَ أنجِزِي حُـــرّ الوُعُودِ

2–أبْلتْ يـــَدُ البَينِ رَبَابِي # وَ قَطَّعَتْ أوْتـــَارَ عُودِي

3–مُذْ غِبتِ يَا لمياءُ عَنِّي # فَــــــرَّ هُزَارُ الأنْسِ مِنّي

4–وَبُدِّلتْ تلكَ الأغـــانِي # وَ صُوِّحَتْ رَوضُ الأمَانِي

إلى أن يقول:

9 –أبيتُ لا أغْـــــلِقُ بَابِي # أَخْـــَدعُ نَفْسِي بِالسَّرابِ

10–أقُـــــولُ رُبّمَا لَمْيَـــــه # تَدْخُلُ فـــَجأةً عَلَيـــهِ

11–يَا مُقلتِي بِالله نَـــــامِي # عَليّ أرَاهـــا فِـــي مَنَامِي

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ,ص 519.

فالقصيدة من مجزوء الرجز، إلا أنّ الشاعر جدّد في التفعيلة بإدخال سبب خفيف بوساطة الترفيل فأصبحت (مُستفْعِلاتُن) في جميع الأبيات إلا البيت العاشر .

ـــ أمّا القافية فكانت غنية بالتنوعات الإيقاعية و التشكيلية نرصدها كالآتلي :

-ب1 :قافية مطلقة بروي الدال على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

-ب2: قافية مطلقة بروي الدال على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

-ب3: قافية مطلقة بروي النون على شاكلة (/ 0 ر و) متواترة .

-ب4: قافية مطلقة بروي النون على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

-ب9 :قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

-ب:10 قافية مطلقة بروي الياء على شاكلة (/ 0 ر و) متواترة .

-ب11 قافية مطلقة بروي الميم على شاكلة (/ ف ر و) متواترة .

فالقوافي كلها منوّعة رويا بين المجهورة (الـــدال ، الباء، الياء، الميم) و بعضها شديد في نفس الوقت(الدال، الباء، الميم)، والبعض الآخر رخـــوي أو احتكاكي ؛ النون الياء, كما نلاحظ ذلك التواتر الكلي في إيقاعات القافية بشكل منتظم رغم اختلاف الشكل الخارجي للقافية بين المردوف (/ ف ر و)الغالب, وغير المردوف (/0 ر و) وهو الشاذ في البيتين الثالث و العاشر.

ـــ بروز إيقاع الترصيع المتوازي إذ تتفق الكلمتين الأخيرتين (الـــضرب/العروض) في كل بيت وزنا ورويا بشكل قياسي، وهو ما يكسب القصيدة نغما مميزا داخليا يمثل ذلك الخيط النفسي الذي تتشابك فيه كل الخيوط(الأبيات) ليعبر عن حالة شعورية متكاملة.

فـــي فضاء جنوبي آخر يطل علينا **جـــورج صـــيدح** مـــؤسس (الرابطة الأدبية) بالأرجـــنتين, ذلك الشاعر السوري (1893ـــ 1978م؟), وصـــاحب دواوين شعرية

(النوافل /نبضات /شظايا حزيران)، وكتاب (أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية) والذي قدم فيه للمشرق الأدب المهجري الجديد بصدق وموضوعية ([1]).

آمن هذا الأخير بالتجديد الصوتي والإيقاعي على مستوى القصائد موحدة الوزن, ولجأ كنظرائه إلى تنويع القافية شكلا وإيقاعا، وفي أهم دواوينه الشعرية (شظايا حزيران) الذي لم تتعدى نسبة التجديد فيه نسبة(6 %) من مجموع القصائد الشعرية تناول فيه عدّة أبحر بتجديد على مستوى القافية، ومنها بحر الرمل بقصيدة تقليدية بعنوان (رُدّهم) من(12)بيتا، و قصيدة تجديدية من (27)بيتا على نفس الوزن بعنوان (دير ياسين) قسّمها الشاعر إلى ستة مقاطع نظمها في سنة(1946م), يقول فيها ([2]): (الرمل)

1- تَحتَ سِتْرِ اللّيلِ سِتْرِ المِجْرِمينْ # طَرَقَ الفُجّارُ بيتَ المقدسِ

2 ـــ يَا فلسطينُ عَلى مَنْ تَعتُبَينْ # إنْ تَــكنْ نَامتْ عُيونُ الحَرَسِ

1–نَزَعَ الغَــربُ عَنِ الوَجْهِ القِنَاعْ # وَرَمى الشّرقَ بمَا فِي قَابِهِ

2ـــ رَوَّد الأفْعَى بِــأظفَارِ السِّباعْ # وَسقَى أنيَابَها مِنْ نَابِهِ

3– أصبَحَ إسرائيلُ يُخْشَى وَ يُطاعْ # وَغَدَا عَزْرائِيلُ مِنْ حُجّابِهِ

4–ذَبَحُوا فِي(دَيرِ ياسين)القَطينْ # مَا نَجَا طِفْلٌ وَ لا شَيخٌ نُسِي

5– وَ الصّبَايَا فِي ذِمَارِ الغَاصِبِينْ # كالمَها فِي مَخْلبِ المُفْتَرِسِ

ليقول في المقطع الخامس :

1–دَيْــرَ ياسينَ عَلى الدُّنيا العَفَاءْ # إنْ تَكنْ دُنيا الزّنيمِ الأجْنَبِي

2–ثأرُكَ الصَّارخُ فِي سَمْعِ السَّماءْ # جَمْرَةٌ تَكوِي قُلوبَ العربِ

3–قَسَمًا مَا هُدِرَت تلكَ الدِّمَــاءْ # وَهِيَ فِي ذِمَّةِ عِيَسَى وَالنَّبِي

4–إنــَّها وَحَّــدتِ المُفْـــتَرقِينْ # فَتَنَادُوا لِلـــجِهادِ الأقْدَسِ

---

[1] ينظر:خالد محي الدين البرادعي,المهاجرة والمهاجرون ،مج2 ،ص 851

[2] جورج صيدح : شظايا حزيران دار القلم بيروت ،د ت لبنان، ص 43 -48.

5-أخَذُوا العَهْدَ عَلى الرُّوح الأمِينْ # إنَّ مَــنْ آمَــنَ لَمّا يَيْأس

و يقول في المقطع الأخير(السادس) :

1- يَـــا بَنِي أمِّي مَتَى الجَوّ رَعْــدْ # فَجْرُوا البَرَقَ وَكُونُوا الصَّاعِقَةْ

2- وَاعْصِفُوا رِيحًا مَتَى الغَيْمُ انعَقدْ # تَقــْشَعُ الــرِّيحُ الغُيومَ الخَافِقَةْ

3- حَـــالِفُوا الله وَ لاتَـــخْشُوا أحَدْ # وَاحْمِلــوهَا حــَمَلاتٍ صـــَادِقَةْ

4- قَــدْ هَزَّزْنَا عَرْشَ رَبِّ العَالمينْ # بِـــدُعاءٍ مِــنْ قَــرَارِ الأنْفُسِ

5- رَبِّ هَدْيًا مِنكَ يَهْدِي الحَاكِمين ْ # وَقّــنَا ثــــــــانِية الأنــْدَلُسِ

إنَّ أهم ما نلاحظه هو الاعتماد على نظام خاص بالقصيدة في تقسيمها وتقفيتها فقد قسّم الشاعر القصيدة إلى(06)مقاطع، والتزم نظام قافية معين بالشكل التالي :

المقطع 1 : البيت الأول (قافية داخلية تلحق الشطر الأول بروي النون)

(قافية خارجية تلحق الشطر الثاني بروي السين)

البيت الثاني (قافية داخلية تلحق الشطر الأول بروي النون)

(قافية خارجية تلحق الشطر الثاني بروي السين)

أمَّا بقية المقاطع المتبقية: فقد التزم الشاعر خمسة أبيات بنظام قافية بالشكل:

البيت الأول :-------------القافية س -------القافية ع

البيت الثاني :-------------القافية س ---------القافية ع

البيت الثالث:-------------القافية س ---------القافية ع

أما البيت الرابع و الخامس:-------القافية **سَ** -----القافية **عَ**

ملاحظة: كل من (س،سَ،ع،عَ) رموز لحروف الروي المختلفة.

ــ أمَّا ما يخص الوزن فهي كلها على وزن الرمل .

ــ تنوعت القوافي بين الأشطرــ كما لاحظنا سالفاــ مع تنوع أحرف الروي داخليا و خارجيا في تشكيل هذه المقاطع بالبيان الآتي:

المقطع الأول :

بحيث(ب= البيت، ش = الشطر)

ب 1 : ش 1− قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف رْ)، و هي مــــــترادفة

ش 2− قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ 0/ ر و)، و هي متداركة

ب 2 : ش 1− قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف رْ), و هي مــــــترادفة

ش 2− قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ 0// ر و)، و هي متراكبة

المقطع الثاني :

ب 1 : ش 1−قافية مقيدة بروي العين على شاكلة (/ ف رْ), و هي مــــــترادفة

ش 2−قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متداركة

ب 2 : ش 1−قافية مقيدة بروي العين على شاكلة (/ ف رْ) ،و هي مــــــترادفة

ش 2−قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متداركة

ب 3 : ش 1−قافية مقيدة بروي العين على شاكلة (/ ف رْ) ،و هي مــــــترادفة

ش 2−قافية مطلقة بروي الباء على شاكلة (/ ف ر و خ)، و هي متداركة

ب 4 : ش 1−قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف رْ)، و هي مــــــترادفة

ش 2−قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ ر و)، و هي مــــــترادفة

ب 5 : ش 1−قافية مقيدة بروي النون على شاكلة (/ ف رْ)، و هي مــــــترادفة

ش 2−قافية مطلقة بروي السين على شاكلة (/ 0// ر و)، و هي متراكبة

و منه نصل إلى أن قافية الأشطر الداخلية (ش1) في المقطعين كـــلّها مترادفة داخليا ولها شكل خارجي واحد(/ ف رْ)، أمّا قوافي الأشطر الخارجية (ش2)، فهي منوعة بين المترادفة (/ ر و)، والمتداركة (/0/ ر و)، (/0// ر و)، (/ ف ر و خ) التي لها

أشكال خارجية منوعة, فهذا التنوع الإيقاعي بين الأشطر يؤكد مبدأ الخصائص المميزة في قيم المخالفة الصوتية مما يساعد على تشكيل بنية الشعر([1]).

من الصور النادرة في تـــنوع القافية مع وحدة الوزن قصيدة لـــ(**الياس قنصل**) من شعراء الرابطة الأدبية, وهي عــبارة عن قــطعة شـــعرية من أربعة أبيات أتمّها الشاعر بكلمة (بأمي) بعنوان (الحب العميق) إذ يقول فيها ([2]): (المتقارب)

1- رِيـَــــاحُ البِعَادِ تَهُزُّ فُؤادَ # كَ هَــزّا عَنَيْفَا وَ دَمْعُكَ يَهْمِي

2- وَ قَدْ رَسَمَ الشّوقُ رَسْمًا جَلِياً # عَلى وَجْــهِكَ العَابِسِ المُدْلَهِمْ

3- فأنتَ ضَـــحِيَّةُ دَهْرٍ خَــئُونٍ # وَ أنتَ فَرِيسةُ حُزْنٍ وَ غَمْ

4-وَ فِي زَفَرَاتِكَ لَفْحَةُ حُبٍّ # عَمِيقٍ بِمَنْ يَا غَريبُ تُفَكِرْ ؟

بِأُمِّي ...

فالقطعة على وزن المتقارب أتمها الشاعر بلفظة (بأمِّي)، وتقابل(فَعُولن) .

ــ روي الأبيات الثلاثة الأولى هو (الميم)، والميم صوت شفوي أنفي و متوسط ارتبط بالكلمات(يهمي /المدلهم/ غم) الـــحزينة حزنه الـــهادئ على (أمِّه), مما يوحي بنوع من المحاكاة الصوتية الدلالية بحيث أنّ السامع يفهم المعنى من الرنة والوقع([3])

ــ تنوع بين القوافي المقيدة و المطلقة بالشكل :

-ب1 :قافية مطلقة بحرف الميم على شاكلة (/ 0 ر و) مـــتواترة

-ب2 :قافية مقيدة بحرف الميم على شاكلة (/ 0// ر رْ) متداركة

-ب3: قافية مقيدة بحرف الميم على شاكلة (/ 0// رْ) مـــتداركة

-ب4 :قافية مقيدة بحرف الراء على شاكلة (/ 0// رْ) مـــتواترة.

أمَّا قافية الخروج من المقطع, فهي مطلقة بحرف الميم متواترة (/ 0 ر و) .

[1] ينظر :صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص66

[2] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الادب المهجري، ص 734.

[3] ينظر :روز غريب،النقد الجمالي ,ص95

<u>نتائج و فوائد :</u>

من خلال هذا الوصف والرصد لأبرز النماذج الــشعرية المهجرية التي تدخل في إطار القصائد ذات **البحور الموحدة و القوافي المنوعة إيقاعيا وشكليا** ، يمكننا أن نــوجز في نــقاط بعض الخصائص الإيــقاعية الصوتية التي تــمثل الصورة الــتشكيلية لأوزان و قوافي هذه القصائد كالآتي :

<u>بخصوص الوزن</u> :

-التنويع في استخدام البحور الشعرية من تامة و مجزوءة مع التركيز على البحور الصافية كــ(الكامل/ الرمل/ المتقارب/ المتدارك/ الرجز), وتوظيفها مجزوءة وهذا راجع إلى سهولة التعامل مع الوزن المجزوء خاصة إذا كان البحر أحادي مما يساعد على الانتقال من قافية إلى أخرى بسهولة نسبية.

-ندرة هذا النوع من القصائد ذي الوزن الموحد و القافية المنوعة بالمقارنة مع نسب التجديد الشعري عند بعض الشعراء, وخاصة أبي ماضي(32 %), ونسيب عريضة (51%)، و فوزي المعلوف (36.5 %)، وازدادت ندرةً مع بعضهم ممن تراوحت نسب التجديد عندهم ب (11 %)عند القروي، و(6 %)عند جورج صيدح(9 %)

-خاصية التدوير في الأبيات الشعرية، وهي سِمة عامة لجميع الشعراء لما لهذه الخاصية من دوافع إيقاعية و نفسية تساعد على استمرارية الدفقة الشعورية، كما لجأ بعض الشعراء إلى ظاهرة فصل الشطرين وإظهار التصريع في بداية بعض المقاطع كما رأينا عند أبي ماضي في قصيدة (المساء).

-تقسيم القصائــد إلى مقاطع شعرية متفاوتة الحجم ، والتنــوع داخــل هذه المقاطع في القافية و الروي, مما يضفي على المقطع تنوعا إيقاعيا يكاد يكون مفصولا عن بقية المقاطع مع الحفاظ على الوزن الموحد.

–اعتماد تقنية موحدة في آخر الأشطر الأولى (الصدور) في مقابل تقفية موحدة في آخر الأشطر الثانية (الأعجاز), مع الــتنويع في حروف الــروي القصيدة بين المهموسة والمجهورة في شكل تناظري إيقاعي جديد ، كما رأينا عند جورج صيدح في قصيدة (ديرَ ياسينَ), و هي ظاهرة فريدة في هذا النوع من الشعر.

–اعتماد نظام ثابت في تغيير حروف الروي بين الأبيات سواء في الــقصيدة الواحدة أو في المقطع الواحد, فالنظام الأول يعمل على تتابع حرف روي واحد لبيتين، أو ثلاثة أبيات متتابعة, و أمثلته كما يأتي :

-تتابع ثلاثة أبيات بروي واحد قصيدة (البلاد المحجوبة) لجبران بالشكل:

ب1 ← روي القاف

ب2 ← روي القاف

ب3← روي القاف

ب4 ← روي التاء

ب5 ← روي التاء

أو تتابع بيتين بروي واحد قصيدة (صلاة) لنسيب عريضة بالشكل:

ب1 ← روي الراء

ب2 ← روي الراء

ب3← روي النون

ب4 ← روي النون

ب5 ← روي الألف

ب6 ← روي الألف

أمَّا النظام الثاني فعمل على المخالفة في الــروي بين الــبيت و بــيت آخــر بعده من أمثلته قصيدة (الفتنة) لفوزي المعلوف كما رأينا بالشكل :

ب1 ← روي الراء

ب 2 ← روي الشين

ب3 ← روي الراء

ب4 ← روي الضاد

أمَّا من حيث الموضوع أو الغرض، فرصدنا الوحدة الموضوعية أو وحدة الموضوع في القصيدة المهجرية ذات الوزن الموحد والقافية المنوعة رغم تعدد مظاهر هـــذا الموضوع وأوجهه عند الشاعر وطابع التجديد في هذه المواضيع التي تتطرق لمسائل تأملية وأخرى فلسفية حديثة.

- بخصوص القافية:

للقافية في هذا النمط الشعري الحديث مظاهر عديدة ومتنوعة أبرزها :

- تنوع القوافي بين المطلقة والمقيدة حتى داخل المقطع الواحد.
- تنوع حروف الروي داخل القصيدة، وحتى داخل المقطع الــواحد، وأحيــانا بين البيت والبيت الآخر مما يوقع في عيب "الإجازة"،و هي الجمع بين رويين مختلفين متباعدين في المخرج([1])، ومثاله قصيدة(الفتنة) لفوزي المعلوف.
- تنوع ظهــور الأشكال الخارجية للقافية داخــل المقطع أو الــقصيدة الواحدة فبعض حروف القافية بــشكل جَليّ (التأسيس / الــدخيل / الوصل/ الخروج) وتختفي بعضها أحيانا، وأكــثر صورها على شاكلة (../ ف ر و خ) كبيت صيدح :((روّدَ الأقْعَى بأظفارِ السّباع # وَسَقَى أنيابها مِنْ نَابِهِ)).

وأقــل صور ظهورها خارجيا على شاكلة (/0/رْ) كبيت القروي :

((وَهبَ الكنيسة مَذْبَحَا # ورَفِيقُهُ وَهَبَ الجَرَسْ))

---

[1] ينظر: زبير دراقي و عبد اللطيف شريفي , محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 113

ــ احتلت القوافي المتداركة بالشكل (/0//0) الصادرة في النماذج المدروسة بنسبة (27%) في مقابل القوافي المتواترة (/0/0) بنسبة (25%)، فالمترادفة (/00) بنسبة (19%)، ثم القوافي المتراكبة بنسبة (27%)، وهو مـــا يفسر ارتباط النسبة بـــالشكل الخارجي للقافية، فالقوافي المتداركة بالشكل (/0//0) تـــــــنوعت أشكال ظـــهورها في أربعة أنماط هي: (/ س د ر و)، و (/ 0 / / رْ)، و(/ ف ر و خ)، و (/ 0 / رو) أمَّا القوافي المتواترة بـــالشكل (/0/0) تنوعت أشكال ظهورها إلى ثلاثة أنماط هي: (/0/ رْ)، و (/ف ر و)، و (/0رو)، والمترادفة بالشكل (/00) ظهرت بنوع واحد هو (/ ف رْ)، أمّا المتراكبة بالشكل (/0///0) فظهرت بنوع واحـــــد هو: (/ 0 // رو) ومنه فكلما شاعت أو اتسعت دائرة القصائد الشعرية في نـــــــمط معين من القافية والتزام إيقاع معين تباعدت أشكال تركيبها كـــــما هو واضح في القافية المتداركة.

- بـــروز بعض الموازنات الصوتية (التصدير/ الترصيع) ، وبعض التنويعات الفونيمية التي تقوم على مبدأ المخالفة، وكـــلّها ظواهر عكست دلالات معينة (محاكاة) ترتبط بنفسية الشاعر وتعبيره.

<u>ب- قصائد ذات البحور والقوافي المتعددة :</u>

زادت رُقعة التجديد عند شعراء المهجر بمزج البحور الشعرية في القصيدة الواحدة بالإضافة إلى التنويع الصوتي في القوافي, وهذا النمط الجديد يحقق الهـــــدف الــذي حققه النمط الأول، وهو إبعاد الرتابة المعتقدة في الوازن الواحد والقافية الموحدة مما يتيح للشعراء تعدد الأصوات (المتكلمين) داخل القصائد ذات النمط القصصي، ويحقق ذلك التناغم الصوتي المتنوع من خلا تنوع البحور والقوافي، وســنعمد في هذا النمط إلى الـــتركيز على نموذج واحد لشاعر أو شـــاعرين من كل مدرسة أو اتجاه طـــلبا للاختصار والتركيز، ومن ثمة استكشاف أبرز وأهـــم الخصائص التشكيلية الصوتية .

ب ــ 1 ــ في الشعر الشمالي(الرابطة القلمية): من أشهر النماذج الشعرية لمثل هــذا النمط مــن الشعر قصيدة "المواكب" لــ**جبران خليل جبران**, والمكونة من ثمــانية عشر مقطعا (18)، والـــتي تضم (203) بيتا نظمـــها على وزني البسيط ومجزوء الرمل، وغنى فيها جوهر الحياة، وبــث فيها عبق هــذا التمــرد الملتهب على القــيم المتحجرة التي تقيم على روابي الحياة انقسامات غريبة بين العدل والظلم, وبين الخير والشر، وهي قصيدة تهوم لتعرج على دنىً (جمع دُنيا) غريبة تســعى إلى تجسيد ذلك العالم المثالي الــذي ينبغي له أن يفيض بالجمال والحسن ، والإخاء، والعدل, والــقيم السامية ([1]), فموضوعات القصيدة متعددة ومتشابكة في نفس الوقت ذات طابع تأملي فلسفي, إذ يقول في المقطع الأول منها ([2]): (البسيط/مجزوء الرمل)

1-الخَيرُ فِي النّاسِ مَصنُوعٌ إذا جُبِرُوا # وَالشَّرُ فِي النَّاسِ لا يَفْنَى وَإنْ قُبِرُوا

2-وَأكــثرُ النَّـــاسِ آلاتٌ تُــحَرِّكهَا # أصَابِعُ الــــدَّهرِ يَومًا ثمَّ تَنْكَسِرُ

3-فَــلا تَقُولَنَّ هــَذا عَـــــالِمٌ عَلَمٌ # وَلا تَقُــولَنَّ ذَاكَ الـــسَيِّدُ الــوَقِرُ

4-فَأفضلُ النَّاسِ قُطعانٌ يَسِيرُ بــَهَا # صَوتُ الرُّعاةِ وَمَنْ لَم يَمْشِ يَنْدَثِرٌ

5- ....ليسَ فِي الغَاباتِ راعٍ # لا وَلا فِيهَا القَطِيعْ..........

6- ....فَالشِتاءُ يَمْشِي ولَكنْ # لا يُجَارِيهِ الــرَّبيعْ..........

7- ....خـُلِقَ النَّاسُ عَبِيدا # للَّذي يَأْبَى الخُضُوعْ........

8- ....فــإذا مَا هبَّ يَــومًا # سَائِرًا ســَارَ الجَمِيعْ........

9- ....أعْطِنِي النَّايَ وَغَنّ # فَالغنا يَرْعَى العُقُولْ.........

10- ....وأنينُ النَّايَ أبْــقى # مِنْ مَجيدٍ وَذَلِيـــلْ.........

---

[1] ينظر: سليمان كامل: دراسة في شعر جبران خليل جبران، ص 19-20.
[2] جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة (العربية) ،ص 199

وفي القطعة اللاحقة يقول([1]):

1-وَالعلمُ فِي النَّاسِ سُبُلٌ بانَ أوْلهَا # أمَّا أوَاخِرَها فالــــــدَّهرُ وَالقدرُ

2-أفْضَلُ العِلمِ حِلْمٌ إنْ ظفِرتَ بِهِ # وَسِرتَ مَا بَينَ أبناءِ الكَرَى سَخِرُوا

3-فإنْ رَأيتَ أخَا الأحْلامِ مُنْفَرِدًا # عَــنْ قَوْمِهِ وَهوَ مَنْبُودٌ وَمُــحْتَقرُ

4-فَهُوَ النَّبيّ وَبُرْدُ الغَدِ يَحْجُــبُه # عَنْ أمَّةٍ بــِــــرِدَاءِ الأمْسِ تَأتزِرُ

5-وَهُوَ الغَريبُ عَنِ الدُّنيا وَسَاكِنِها # وَهُوَ المُجَاهِرُ لامَ النَّاسُ أوْ عَذَرُوا

6-وَهُوَ الشَّدِيدُ وَإنْ أبْــدى مُلايَنَةً # وَهُوَ البَعِيدُ تَدَانَى النَّاسُ أوْ هَجَرُوا

7-..........ليسَ فِي الغاباتِ عِلْمٌ # لا وَلا فِيها الجَهُولْ ....

8-..........فإذا الأغْصَانُ مَالتْ # لَـــمْ تَقُل هَذا الجَلِيلْ.......

9-..........إنّ عِلْمَ النَّاسِ طُرّا # كَـضَبابٍ فِي الــحُقُولْ......

10- .. فــإذا الشَّمسُ أطلتْ # من وَرَا الأفُقِ يــزُولْ......

11- .. أعْطِنِي النَّايَ وَغَنّ # فَـــــالغِنَاءُ خَيْرُ العُلومْ.....

12- ..وأنـــــينُ النَّايِ يَبْقَى # بَعْدَ أنْ تَطفَا النُّــــجومْ......

لقد بُنيت مقاطع قصيدة المواكب على عشرة أبيات في أغلبها, وقد نجد ما فوق ذلك كما هو واضح في المقطعة اللاحقة (12 بيتا)، ومن الوهلة الأولى نلاحظ تقسيمها – أي القطعة – إلى مجموعتين مجموعة أبــيات أولى من بحر البسيط, وكلها على روي "الراء" الذي اتبعه في كــامل القصيدة, ثم مجموعة أبيات ثانية من بحرمجزوء الرمل برويين مختلفين، وقد اتبع هذا النظام في كامل قصيدة (المواكب).

أمَّا المواضيع فكل مقطع أو قطعة تعالج موضوعا منفصلا يصور في (الكتلة الأولى) بصورة سلبية ترتبط بالبشر، وفي المجموعة الثانية (الكتلة الثانية) بصــور إيجابية ترتبط بالغاب والطبيعة، وهــكذا كما هو واضح في الــمقطع الأول الذي يــتكلم فيه عن عبودية البشر, فينفي هذه العبودية في الغاب ، ويعود في المقطع اللاحق لــيتكلم عن العلم السائد بين الناس ثم ينفي العلم والجهل في الغاب في نفس المقطع.

[1] المرجع نفسه ، ص 201

إنَّ أهم وأبرز مــعالم هذا النمط مــن حيث الوزن ما نلاحظه في المقطع الأول :

ــ الأربعة أبيات الأولى من بحر البسيط تتضمن نــظرة حــول العبودية أمّا من البيت الخامس إلى البيت العاشر, فمنظومة على وزن مجزوء الرمل (فاعِلاتن، فاعِلاتن) ضمَّنها موضوع العبودية في الغاب وقد نفى هذه الصورة في أحضان الطبيعة.

أمَّا القافية: فقد التزم جبران روّي " الراء" في الأربعة أبيات الأولى، وهي قــافية مــطلقة على شاكلة (/ 0// رو)، تنتمي إلى فئة القوافي المتراكبة إذ تشترك فيها لفظتان في البيت الأول (إن قبروا), أو لفضة واحدة تامة (يندثر), وقــافية الأبيات المتبقية على وزن مجزوء الرمل, فهي بروي " العين" في الأبيات الأولى وبروي "اللام " في البيتين الآخرين, وكلها قوافٍ مقيدة ومــردوفة أحيانا بالــياء أو واو المدّ بالشكل: (/ ف رْ) تنتمي للمترادفة التي تقتصر على جزء من كلمة

المقطع الثاني :خصص الستة أبيات الأولى للبسيط، والستة الأخرى لمجزوء الرمل

أمّا القافية : فقد التزم روي "الــراء" في الأبيات الستة الأولى ، ثــم روي "الــلام" في الأربعة أبيات التالية، ثم روي "الميم" المقيدة في البيتين الأخرين, فقافية الرَّاء مطلقة (/ 0 / / رو)، وهي متراكبة, أمَّا قافية اللام مقيدة على شاكلة(/ ف رْ) ، وقافية الميم كذلك (/ ف رْ), فالمقطع الثاني يماثل المقطــع الأول صوتيا وإيقاعيا إلا بزيادة بيتين في القسم الأول من المقطع الثاني مع تكرار البيتين الأخيرين كلازمة شعرية في جميع المقاطع, مما يُقرِّب هذا المقطع مع غيره بمقاطع الإنشاد المعروفة في الشعر الأندلسي. ويمكننا في الأخير أن نعطي مخططا بيانيا بسيطا نبين فيه تركيب وزن وقافية هــذه القصيدة بالشكل الآتي:

المقطع

البسيط

________ ________ (.....ك)
________ ________ (.....ك)
________ ________ (.....ك)

مجزوء الرمل

________ ________ (.....ع)
________ ________ (.....ع)
________ ________ (.....ع)
________ ________ (.....ع)

(________) ________ (.....ص)
(________) ________ (.....ص)

ك: روي البسيط (.....) قافيته

ع: روي الرمل المجزوء (.....) قافيته

ص: روي الرمل المجزوء (.....) قافيته

(________) : اللازمة المتكررة

ـ و فيما يخص التوازنات الصوتية:نرصد ظاهرة التشطير في البيت(2,1)من المقطع الأول، والبيت(6, 5)من المقطع الثاني ؛ والتشطير هو نمط تعبيري يعتمد التوازي الصوتي الذي يتلازم غالبا مع التوازي الدلالي ([1]), مـــع تدعيم هذا التشطير بالتكرار في البيت3 من المقطع الأول(فلا تقولنّ), وهو من أبـــرز السمات التي تـــتناظر مع العناصر الأخرى في القصيدة لإحداث المماثلة الصوتية([2]), أضف إلى ذلك التجنيس

في نفس الأبيات السابقة بين (جُبروا/ قُبروا, عَالم/عَلم, عذرُوا/ هجرُوا) ، مما يدعِّم الرصيد الصوتي إيقاعيا.

ولـــ**أبي ماضي** سَبَعُ قـــصائد تعددت بها البحور والقوافي, فقد أحصى "**عبد الباسط محمود** "ما يقارب (331) بيتا تشكل سبع قصائد نوّع فيها الشاعر البحور الشعرية مع القوافي, ومنها قصيدة (الشاعر والملك الحائر) ذات الـــ(75)بيتا, إذ جمع بين أربعة

---

[1] ينظر: رابح بوحوش،اللسانيات ،ص100

[2] ينظر :عدنان حسين قاسم،الإتجاه الأسلوبي البنيوي، ص 212

بحور شعرية هي:(مجزوء الرمل 14 بيتا) + (الكـــامل التام 40بيتا) + (السريع التام 20 بيتا) + (المتقارب التام 15 بيتا)([1])، وله قـــصيدة بعنوان "هي" يروي فيها قصّة عاطفية تداولها مع أصدقائه، وهي مكونة من (37) بيتا نضمها على بحري السريع التام (25) بيتا، ومجزوء الوافر (بيتان), فيقول ([2]): (السريع/مجزوء الوافر)

1-أرْوِي لَكمْ عَنْ شاعِرٍ سَاحرٍ # حِكَـــايةً يُحْمَدُ رَاوِيْها

2-قَالَ: دَعَا أصْحَابَـــهُ سَـــيّدٌ # فِي ليلةٍ رَقّتْ حَوَاشِيها

3-فَانْتَظمتْ فِي قَصْرِهِ عُصبَةٌ # كَرِيمةٌ لا وَاغِـــلٌ فِيهَا

4-مِنْ نُبلاءِ الشَّعبِ سَـــادَاتُها # وَخِيرةُ الغِيدِ غـــَوانِيهَا

ثم يصف طلب أحد أصدقائه له ليصف محبوبته قائلا:

5- مَـــا أنَا وَحْـــدِي الصَّبُّ فِيكُم # كُلُّ العَذارَى مَنْ أنَاجَيها

6-فَـــكُلُّ نَـــفْسٍ مِـــثْلَ نـــَفْسِي لها # فِي هَذِه الدُّنيا أمَـــانِيها

7-وأنتَ؟ قالَ الصَّحبُ وَاسْتَضْحَكُوا # هَلْ لَـــكَ حَسْنَاءُ تُحَيِّهَا

و يقف الشاعر مُعلنًا عن التي يحبها قائلا:

8-قـــــــالَ: أجَلْ أشْرُبُ سِرّ التِي # بِـــالـــرِّوح تَفْدِينِي وَأفْدِيْهَا

9-صُورَتُها فِي القَلبِ مَـــطْبُوعةٌ # لا شَيءَ حتَّى المَوْتَ يَمْحُوهَا

ليصرح الشاعر بشخصيتها بعد إصرار أحد الأصدقاء:

10- فَصَاحَ رَبُّ الدَّارِ يَا سَيِّدِي # وَصَفْتَهَا لَـــمَ لا تُسَمِّيـــها

11- أتَخْجَلُ بِاسْـــــم مَنْ تَهْوَى ؟

---

[1] ينظر: عبد الباسط محمود: دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 43.

[2] إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 655-651

12- أحَسْناءٌ بِـــــــغَيْرِ اسْمٍ؟

13- فَـــــــأطْرَقَ غَيرَ مُكْتَرِثٍ

14- وتَــمْتَم خَاشِعًا ... أُمِّي!!

فالقصيدة في قالب قصصي درامي يتخللها حوار بين الشاعر وأقرانه وربُّ الــدار والمجلس انتقل بها ليصف جو المجلس والحديث الدائر بين المتكلمين (الأصوات) إلى أنْ وُجه له الحديث بالتصريح عن مَن يُحب؟، فكانت جميع الأبيات الأولى على وزن السريع ، وبالانتقال إلى طلب الصديق وردّ الشاعر كان بحر مجزوء الوافر في البيتين الأخيرين, ومما نلاحظه:

ــ قوافي بحر السريع كلها بروي "الهاء" مردوفة بالياء أو الواو، وهي قافية مطلقة على شاكلة (/ ف ر و) من نوع المتواتر, أمّا قوافي مجزوء الوافر فبرَّوي "الميم" المطلقة على شاكلة (/ 0 ر و) ومتواترة.

ومنه يمكننا وضع مخطط بياني بسيط لشكل هذه القصيدة كالآتي:

السريع

______________ ______________ (.....ك)
______________ ______________ (.....ك)
______________ ______________ (.....ك)
______________ ______________ (.....ك)

مجزوء الوافر

____
______________ (.....ع)
____
______________ (.....ع)

ك: روي السريع (.....ك) قافية السريع

ع: روي مجزوء الوافر (.....ع) قافية الوافر

- إنَّ أهــم ظاهرة إيقاعية مسيطرة على القصيدة هي <u>التطريز</u> في الــقوافي(راويــها حواشيها، غوانيها، أمانيها) الــذي عوّض فقر الحشو من التوزنات الصوتية إلا من

الوقفات الداخلية (أنت؟ قال/ قال:أجل/ فصاح:.) داخل الشطر, وفي ذلك تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتــوقف و الاستمرار معا, وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في القافية([1]).

ب ـــ2- في الشعر الجنوبي(العصبة الأندلسية):

لقد أولع شعراء العصبة الأندلسية بـــالتنوع الوزني والتقفوي داخل القصيدة الواحدة وأبرز من خاض في هذا الميدان **القروي** الذي ظهرت في شعره خمـــس قصائد ذات البحور المتعددة والقوافي المنوّعة وهي: (أقــصى التجلد – بكى الشعر – رشيد أيوب – جميل – نشيد سوريا)، ومـــجموع هـــذه الأبيات ضمن هذه القصائد هو (162) بـــيتا نوّع فيها الشاعر بين (الطويل، والبسيط، والخفيف، والمتقارب، والمجتث)، ومن أجمل تنويعاته الجمع بين ثلاثة بحور شعرية وهي: (البسيط – الخفيف – الطويل) بقصيدة "أقصى التجلد" من (47) بيتا، وثانيها قصيدة "جَميلُ" من (27) بيتا، نوّع فيها بين (المجثت والبسيط), و منها يقول([2]): (المجتث/البسيط)

1-(جَميلُ) نَمْ نَمْ هَنِيئًا # يَا ليتَ نَومَكَ نَوْمِي

2-وَأيـــنَ مَـــوتَةُ يَوْمٍ # مِنْ مَوتَةِ كُـــلِّ يَومِ؟

3-زَخْرِفَتْ أجْنِحَةُ الأحلامِ فَانطلقَتْ # مِنَ الحَنَايا كَأسْرابِ الحَسَاسِينِ(٭)

4- حَــتّى إذا بَلَغَتْ جَنَّاتُها وَقَـــعْت # عَلى ظَهُورِ الأفَاعِي وَالثَّعَابِينِ

5-صَبْرًا فَتَى الشِّعرِ صَبْرًا # سَيَطلَعُ اللّيلُ فَجْرَا

6-إنْ مَاتَ مِثْلكَ يَـــــأسًا # فَمَنْ يُؤَمِّـــلُ نَصْرَا؟

7-ألسْـــــتَ مَنْ رَاعَتِ الدُّنيا حَمَاسَتُه # وَجَلجَلتْ فِي جَوانِبِهَا قَصَائِدَهُ

---

[1] ينظر :عدنان حسين قاسم , الأتجاه الأسلوبي البنيوي، ص183

[2]: الشاعر القروي الأعمال الكاملة (شعر) ،ص 599 - 601

٭) الحساسين : جمع طائر الحسّون ، وهو طائر حسن الصوت

8- إنْ صَاحَ فِي مَحْفَلٍ هَبَّ الجُلوسُ بِهِ # عَنِ المَقَاعِدِ أوْ هَبَّتْ مَقاعِدُهُ

9-(جَمِيلُ) رُحْمَاكَ دَعْنِي # مِنَ القَوافِي العَقِيمَهْ

10-(جَميلُ) هَلْ بَـعدَ فقْد # الأوْطَانِ للشِّعْرِ قِيمَهْ

11-(جَمِـيلُ) إنّا هَـدَرْنَا عُمْرَنَا عَبَثًا # هَـلْ بعْدُ مِنْ أمَلٍ يُرْجَى فَنَكترِثا

12- هيَهاتَ مَا أنا مَنْ يَبْكِي عَلى جُثَثٍ # كَسَالِفِ العَهْدِ أوْ يَسْتَنهضَ الجُثَثَا

13-(رَشيدُ) حَسْبُكَ وَارْجِعْ # إلى سِـجلِّ المَنَايا

14-وَنَكِّـسْ الرَّأسَ حُزْنًا # عَلى رُفَاتِ الضَّحَايَا

15-هَلاَّ ذَكَرْتَ الأولى بِالأمْسِ قُلتَ لَنَا # أزكَى الصَّلاةِ عَلى أرْواحِهِم أبَدَا"

16-الله أكـبرُ مِنْ أنْ يُـسْتَخَفَّ بِـهِم # وَأنْ يَضِيعَ الدَّم الحُرُّ الكَرِيمُ سُدىً

القصيدة نظمت سنة (1950 م) في حفلة تـأبينيّة لـصديقه الأديب (جميل صفدي)([1]) بث فيها الشاعر آلامه, فنوَّع في بحورها وقوافيها وفق نظام خاص تتضح معالمه في:

- تقسيم القصيدة إلى مقاطع ، في كلِّ مقطع أربعة أبـيات ؛ بيتان عـلى وزن المجتث, وبيتان على وزن البسيط ، إلا أنّـه في بعض المقاطع الـتزم بحرا واحـدا من الـمجتث أو الـبسيط وزاد أو أنقص في عـدد الأبيات من بيتين في المقطع إلى ثلاثة أبيات، فستة أبيات على بحر البسيط في المقطع الأخير.

ـ في نظام القافية اعتمد الشاعر على رويين مختلفين في كل مقطع ، ونوّع بين الإطلاق والتقييد كما يلي:

---

[1] ينظر: المرجع السابق ،ص 544 .

م1
ب1+ب2 ـــ قافية بروي الميم المطلق (/ 0 ر و) متواترة.
ب3+ب4 ـــ قافية بروي النون المطلق (/ ف ر و) متواترة.

م2
ب5+ب6 ـــ قافية بروي الراء المطلق (/ 0 ر و) متواترة.
ب7+ب8 ـــ قافية بروي الدال المطلق (/ 0/ ر و خ) متراكبة.

م3
ب9+ب10 ـــ قافية بروي الميم المطلق (/ ف ر و) متواترة.
ب11+ب12 ـــ قافية بروي التاء المطلق (/ 0 / / ر و) متراكبة.

م4
ب13+ب14 ـــ قافية بروي الباء المطلق (/ ف ر و) متواترة.
ب15+ب16 ـــ قافية بروي الدال المطلق(/ 0 / / ر و) متراكبة.

ومنه نرى ذلك التواتر بين إيقاع المتواتر والمتراكب في كل مقطع عدا المقطع الأول رغم اختلاف الشكل الخارجي للقافية مع اختلاف الروي والاتفاق على الإطلاق وفي الأخير نخلص إلى مخطط للتشكيل الصوتي والإيقاعي للقصيدة، كما يأتي:

المجتث ـــــــــ ـــــــــ (...ك) **قافية (1)**
ـــــــــ ـــــــــ (...ك)

البسيط ـــــــــ ـــــــــ (...ع) **قافية (1)**
ـــــــــ ـــــــــ (...ع)

....

المجتث ـــــــــ ـــــــــ (...ص) **قافية (2) مختلفة شكلا**
ـــــــــ ـــــــــ (...ص)

البسيط ـــــــــ ـــــــــ (...صَ) **قافية (2) مختلفة شكلا**
ـــــــــ ـــــــــ (...صَ)

ــ بروز التذييل في البيت 2,1 (نم/نومي, موته/موته)، والتطريز الداخلي في البيت 4,3 (انطلقت/وحقت), والخارجي(الحساسين/ الثعابين), والترصيع في البيت(8,7) (حماسته/قصائده, الجلوس به/ مقاعده), وكذا التكرار في البيت 11,10,9 (جميل) وهي تنويعات إيقاعية تداخلت دلاليا في العناصر الأولى، وبقي عنصر التكرار الذي

وظفه الشاعر في اتجاه إبراز قيم شعورية معينة لها أهميتها التي تـميزها عن بقية عناصر الـموقف الشعري في ظل النظام الصـوتي الكلي, وفي ذلك يرى " **بـيار شوسري**" << أن وجود نظام داخلي غير معلن من التواترات الصوتية و الدلالية الغالبة, يضاف إلى نظام القافية الخارجية والصارم والمقنن,هو مصدر انسجام أنغام بعض القصائد >> ([1])

نتائج وفوائد:

ومن خلال الرصـد الاختياري الـذي يعتمد على الـذوق في اختيار بعض الأبيات من القصائد المطولة ومن المقاطع المتعددة ، وترقيمها لتسهيل الإشارة إلى الشواهد نخلص إلى بعض الملامح التشكيلية لصوت وإيقاع هذا النمط فيما يأتي:

ــ قلّة ونـدرة هذا النمط الشعري عند أغلب الشعراء، فلا تتجاوز القصائد المنظومة في هذا الباب عشر قصائد، وهذا راجع إلى طبيعة التكلف أو الجهد الذي يبذله الشاعر في اختيار بعض الأبحر الشعرية دون الأخرى عند الانتقال بينها.

ــ الاعتماد ــ دائما ــ على نظام التقطيع أو الفصل في جسد الـقصائد المطولة، مما يتيح للـشاعر التنقل بهدوء إلى مـجال أو فضاء شـعري إيقاعي آخر دون اللـجوء إلى عمليات التدوير المتكلفة.

ــ الجمع داخل المقطع الواحد بين بحرين، أو الاقتصار على بـحر واحد مع فصل هذه الأبحر شكليا كـفصل شطري البيت أو الاعتماد على تغيير الـروي؛ مثلما فعَلَ أبو ماضي في نهاية قصيدة "هي"

ــ عدم اللجوء إلى تنويع حرف الرّوي داخل البحر الواحد، مما يتيح بـروز البحر الواحد من خلال النظر إلى رويه الخاص به.

ــ بـروز بعض ظواهر كالتصريع, و التذييل، والـتطريز بكيفيات متعددة أضف إلى ذلك ظاهـرة الوقفات الـداخلية(الفاصلة, النقطة ، النقطتان..) وظاهرة تكرار شطري البيتين الأخيرين في كل مقطع مما يضفي على نهاية

---

[1] ـ عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي ، ص181

كل مقطع رنين أو إيقاع موسيقى يشبه إيقاع اللازمة في الإنشاد مع التكرار اللفظي في حشو البيت الذي يضفي إيقاعا صوتيا ونفسيا، فالإيقاع ليس حلية خارجية في بنية النص, بل إنّ لـــه وظيفة خطيرة وهـــي الإيحاء بما يعجز الكلام العادي عن تحديد دلالته([1]).

ـــ الوحدة الموضوعية في أغلب القصائـــد الشعرية من هذا الـــــنمط مع التحديث والجدّة في تقليب هـــذا الموضوع على أوجهه لنفسية, والفلسفية والإنسانية مما يتيح للشاعر الاستمرار في نظم القصـــيدة بأحجام طويلة.

ـــ الاعتماد على الـــطابع القصصي الدرامي في بعض القصائد مما يتيح ظهور الأصوات المتعددة داخل الـــعمل الشعري ، وهو ما يفسح المجال أمام الشاعر لإدخال أوزان شعرية إضافية كلما تعددت الأصوات.

ـــ تعدد أشكال تواتر البحور الشعرية وفق أشكال هندسية واضحة داخل المقطع الواحد، أو بين المقاطع مما يتيح للعمل الشعري أشكال طِبَاعيَّة خاصة.

أمَّا بخصوص القوافي: فقد اتّبع هؤلاء الشعراء الأنظمة التالية:

- الـــحفاظ على رَّوي القافية مع شكلـــها الإيقاعي وشكلها الحرفي داخل المقطع الواحد، ومن ثمة التنويع في الروي، وفي الشكل الخارجي دون الإيقاع الداخلي لها في مقطع موالٍ له ومثال ذلك قصيدة القروي "جَميلُ".
- الحفاظ على رَّوي القافية مع شكلها الإيقاعي و شكلها الحرفي في ظل الوزن الواحد مع وزن أخر داخل القصيدة الـــواحدة غير المُقطّعة، ومثاله قـــصيدة أبي ماضي "هي".
- الحفاظ على روي القافية مع شكلها الإيقاعي، وشكلها الحرفي في ظل الوزن الواحد داخل المقطع مع الانتقال إلى وزن آخر داخل المقطع نفسه، ومن ثمة التنويع في الروي مع الحفاظ على الشكل الخارجي والإيقاع الداخلي للقافية ومثاله قصيدة "المواكب" لجبران .

[1] ينظر :المرجع السابق ,ص 182

ج- قصائدُ ذات البحور مُخترعَة الصُّورة:

ونقصد بالبحور مخترعة الصورة هي تلك البحور التجديدية التي جاءت صورها بكيفيات لــم يقل بها العروضيون القدامى، فــعَمَد شعراء المهجر إلى خرق أو ابتداع تفعيلات جــديدة داخــل هــذه الأوزان لــم تقرّبها كتــب العروضيين، أو استهجنوها وعدّوها من الشذوذ، أو مـــما استعمله المولدون، و هي نماذج وصور قليلة تـــداولها شعراء المهجر عن قصد, كما فعلوا مع وزن المخلع الــبسيط، وعــن ضرورة لفظية أو تعبيرية كما فعلوا مع النماذج الأخرى، وسنقتصر في هذا القسم على بعض النماذج الـــموجزة عند بعض الشعراء مـــن دون الخـــوض في تفاصيل قصائدهم الموضوعية والإنسانية, ومن دون تـــصنيف هـــذه الخروقات بين الاتجاهين المهجريين (الشـــمالي والجنوبي). ومن أهم صور هذا النمط :

ج ــ 1 ــ صورة مخلّع البسيط:

مُخلعُ البسيط وزن عروضي شبيه بمجزوء البسيط وعدد تفعيلاته (03) تفعيلات وهو وزن عروضي مستحدث تأتي تفاعيله بالشكل (مُسْتَفْعِلن، فاعِلن، فَعُولن) لـــكل شطر، ومن أمثلته في العصر الجاهلي قصيدة واحـــدة لإمرىء الــقيس ([1])، أمّـــا في العصر العباسي فنجد لـــ(ابن الرومي) شاهدا, إذ يقول([2]):

وَجْهُكَ يَا عَمْرُ فِيهِ طُولٌ # وَفِي وُجُوهِ الكِلابِ طُولُ

(متْفعلن/فاعلن/فعولن متفعلن/فاعلن/فعولن)

ومن أمثلته بشعر المهجر عند"**أبي ماضي** قصيدة "شاعر في السماء" تتكون من(37)بيتا, يقول في مطلعها([3]):

رَآنِي الله ذَاتَ يَـــوم # فِي الأرضِ أبْكِي مِنَ الشّقَاءْ

فَـــرَقّ وَالله ذُو حَنَانٍ # عَلى ذَوِي الضَّـــرِّ وَالعَنَاءْ

---

[1] ينظر: مصطفى حركات، نظرية الوزن، دار الآفاق ،بط ،2005 م ,الجزائر ، ص 127

[2] ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 92

[3] يليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 104

جاء البيت الأول بالشكل (مُتفْعلن، فاعِلن، فَعُولُن / مَسْتفعِلن، فاعِلن، فَعُولْ) فالضرب و العروض على تفعيلة "فَعُولن"، وهي في الأصل"مُسْتفعِلن" دخل عليها "الخبن"، وهو حذف "السِّين" أي "حذف الثاني الساكن" فتصير (مــُتفعِلن) ثم دخلها "القطع" وهو حذف النون، وتسكين ما قبله نقلت إلى "مُتفْعِلْ" وحوّلت إلى "فعُولن" لخفّتها، ونرى في بيــت الشاعر دخول علّة "القصر" على الضرب فصارت "فعُولْ"، أمّا عند **القروي**، فلم نعثر على هذه الصورة إلا من خلال ثــلاثة نماذج لا يتجاوز عدد أبياتها(18) بيتا، ومنهــا قطعة بعنوان "قَلَّ رَوَاحِي" من ثلاثة أبيات يقول فيه([1]):

قَــلَّ رَوَاحِي إلى صَدِيقِي # مُذْ شَادَ قَصْرًا وَزَادَ حُــبِّي

تَسُومُنِي النَّفسُ عَنْهُ بُعْدًا # وَيَـــشْتَهِي القُرْبَ مِنْهُ قَلْبِي

لصُحْبَتِي الأثرياءَ مِــنِّي # كُلُّ وَفائِي وَبَــــعضُ قُرْبِي

فالتفعيلة في عروض و ضرب الأبيات كلها بــصيغة "فعُولن" مع الزحافات التي تدخل عــلى "مُستفعِلن" في حشو الأقسام ، ومنها "مُسْتعِلن" الــبيت الأول، و "مُتفْعلن" الــبيت الأخير.و لـــ**نسيب عريضة** قــصيدتان من مخلع البسيط, يقول في إحداها ، وبــعنوان "أوَّل الطريق" من (44)بيتا ([2]):

تَــفتّحتْ أعينُ الــدَّرَاري # وَاستيقظتْ أنْفُسُ الليالِي

وَهَيمنتْ فِي الدُّجى الأمَاني # وَرَفْرَفَتْ أجْــنُحُ الخَيَالِ

ويقول في القصيدة الأخرى بعنوان "رباعيات"([3]):

شَربت كأسي أمَامَ نَفْسِي # وَقُلتُ يَا نَفْسُ مَا المَرَامْ

حَياةُ شكٍّ وَمَــوتُ شَــكٍّ # فَلنغْمُرِ الشَّكَ بِــالمَلامْ.

يلاحظ أنّ عريضة حافظ في العروض على التفعيلة "فَعُولن"، وفي ضربها بــالقصيدة الأولى، أمّا في القصيدة الثانية فقد زاد علّة القصر على تفعيلة "فعُولن", فتصير "فَعُولْ" في ضرب البيت الأول والثاني, أضف إلى ذلك الــتوازي الصوتي في البــيت الأول

---

[1] الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 69

[2] نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، ص 79.

[3] المرجع نفسه، ص 83

من قصيدة (أول الطريق) بين (تفتحت/استيقظت, أعين/أنفس,الدراري/الليالي) في قالب التصريع، وفي البيت الثاني من القصيدة (الرباعيات) ذلك التكرار بكلمة (الشّك) التي توازنت في الشطر الأول, وتوسطت في الشطر الثاني لتشكل بؤرة الفكرة في البيت. كما أننا لم نسجّل لـــبقية الشعراء ، ومنهم جبران ، ورشيد أيوب، وفوزي المعلوف صورا لهذا النمط في أشعارهم ودواوينهم.

ج ــ 2 ــ صورة أحذّ الكامل:

_**الحذذ:** هو حذف الوتد المجموع كلّه فتصير تفعيلة "مُتفاعِلن" الســـباعية في الكامل إلى رباعية بالشكل "مُتفا"، وهو من علل النقص، ويدخل الحذذ في وزن الكامل كعلة على العروض والضرب معا([1]). والحذذ من العلل التي تدخل على البحر الكامل فقط دون غيره، ويعدّ "**مصطفى حركات**" هذا النمط من الكامل شاذا جدا في الشعر العربي إذ وصفه بالنموذج الثالث من الكامل في تصنيف الخليل" ابن أحمد الفراهدي "([2]). أمّا شعراء المهجر فقد تداول بعضهم هذا النمط الشاذ ،ومنهم" **أبو ماضي**" ,إذ يقول في قصيدة "العاشق المخدوع"([3]):

1– أبْصَرْتُهَا فِي الخَمْسِ وَالعَشْرِ # فَرَأيتُ أخْتَ الرَّئِمِ والبـــدرِ(*)

2– عَذْرَاءَ ليسَ الفَجْرُ وَالــــدِهَا # وكَأنَّـــها مَـــولُودَة الفَـــجْرِ

3– بَسَّامَةَ فِي ثـــَــــــغرِهَا دُرَرٌ # يَهْفُو إليها الشَّاعرُ العَصْرِي

وهي مـــطولة من (82) بيتا مقطعة إلى ثمانية مقاطع موزونة على أحـــذ الكامل بتفعيلات :(مثْفاعِلن متَفاعلن فَعِلنُ # مثفاعلن مُتفاعِلن فِعْلُن)، وفي الـــبيت الثالث نلاحظ عروضه (فَعِلُنْ) أي (مُتَفا) محذوذة وضربها محذوذ، ودخـــله الإضمار"فِعْلُن" أمّا في البيت الأول فـــعروضه، وضربه محذوذ مضمر "فِعْلُن" , وقد اعتمد الشاعر ببيتها الثاني على تكرار المعنى بصيغة أخرى أي الـــترديد الذي يقوم بدور إيقاعي ودلالي, فالإيقاع بالتكرار, والدلالة بتناول المعنى نفسه بتعبير آخر.

---

[1] ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 86.

[2] ينظر: مصطفى حركات: نظرية الوزن ، ص 138.

[3] إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 329.

(*) الرئم :نوع من الغزال

له قصيدة أخرى بعنوان "أنا هُوَ" على روي واحد وقافية واحدة, يقول فيها([1]):

كانَتْ قُبيلَ العَصْرِ مَرْكَبَةٌ # تَجْرِي بِــــمَا فِيهَا مِنَ السَّفَرِ

مَا بَينَ مُنخفضٍ وَمُرتفعٍ # عَـــــالٍ وَبَينَ السَّهلِ والوعْرِ

وَتخُطُّ بالعَجلاتِ ســائِرَةً # فِي الأرضِ أسْطارًا وَلا تَدْرِي

إلى أن يختم هذه المطولة بمقطع ثان وأخير مكون من بيتين, إذ يقول:

قُلْ لِلألى يَشْكُونَ دَهْرَهُمْ # لا بُدَّ مِنْ حُلوٍّ وَمِنْ مُرِّ

صَبْرًا إذا جَلَلُ أصَابَكُم # فَالعُّسرُ آخِرُهُ إلى اليُسْرِ

وهــما بيتان خلُص فيهما الشـــاعر إلى النصــح والإرشاد بعد سرد هــذه القصيدة القصصية الدرامية، فجميع أعاريض هذه القصيدة محذوذة، وأضربها محذوذة مضمرة على صيغة "مثْفا" أو "فِعْلُن", زاد الشاعر في تشكيلها الإيقاعي بتوظيف مجموعة من الكلمات الـــمتضادة دلاليا والمختلفة صوامتا, لكنّها تـــتفق شـــكلا(صوائتا) وتجاورا وتناظرا, وهي(منخفض/مرتفع, السهل/الوعر, حلو/مر، العسر/اليسر).

من الشعراء الذين نظموا في هذا النمط الشعري بعد أبي ماضي "**رشيد أيوب**" بخمس قصائد، ومن قصيدة في ستة أبيات يقول فيها ([2]):

1- الله فِـــي نَفْسِي وَنَجْوَاهَـــا # عِندَ الـــدَّرَارِي صَارَ مَــأْوَاها

2- يَا وَيحَ قَلبِي عِندَما هَجَرَتْ # تَرَكَتْ لـــَـــهُ الدُّنيا وَبَلوَاهَا

3- يَا قَلبُ إنَّ النَفْسَ فِي شُغلٍ # رَاحَتْ تَـــبُثُّ الكَونَ شَكْواهَا

4- قُـــلْ لِي بربِكَ لا تُكُنْ يَئِسًا # أيُّ الـــعَوادِي مَا عَـــرفنَاها

5- وَاصْبِرْ قَلِيلا نَحْنُ فِي سَفَرٍ # وَسَـــنلتَقِي يَـــــومًا بِمَغنَاها

6- لالا تَلُمْهَا فَهي قَدْ طوَتْ السّــَ# ـــبع الطَّـــباقِ لـــتَسْألَ اللهَ (ا)

---

[1] المرجع السابق ، ص 335

[2] رشيد أيوب: موسوعة الشعر العربي، إشراف محمد أحمد السويدي، الإصدار 3 .

القصيدة كـــلّها بأضرب محذوذة مضمرة "فِعْلُن", فتنوعت أعاريضها بين المحذوذ "فَعِلُن" والمحذوذ المضمر "فِعْلُن" في الـــبيت الأول والـــثالث والســـادس, وشـــكلت في أواخر أبياتها إيقاعا عذبا بالتطريز ناجم عن توافق قوافيها وزنا و رويّا.

ويأتي من بعيد **فوزي المعلوف** بقصيدتين من هذا النمط التجديدي فـــي قصيدة بسبعة أبيات، و أخرى بأربعة عشر (14) بيتا, ففي الأولى يقول منها ([1]):

وَقَفْتَ وَ حَرُّ الشَّمسُ مُضْطرِمُ # تَلَقَى بِــــهِ الأَجْسَامَ فَي جَمَرْ

حُورِيَّةٌ فِي جَــفْنِهَا حُـــــــورٌ # مَكْشُوفَـــــةُ الــسَّاقينِ وَالنَّحْرِ

َفَتَــخَالهَا حَــوَّاءٌ عـــَــارِيَةٌ # لوْلا الَّذي فِي الوَسْطِ مِنْ سَتْرِ

القصيدة كلّها بـــروي الراء و قافية مـــطلقة متواترة أُدخل على عروضها الحـــذذ وفي أضربها الحذذ والإضمار, مع الحضور الملفت لصوت (الحاء) في الكلمات (حر حورية، حور، حواء), وهو مهموس مُجهد للنفس يحتاج إلى قـــدر معين من الهـــواء في نطقه إلا أنّه من الأصوات التي تعكس الليونة والنعومة([2])

ج ـــ3 ـــ ـصور من الخفيف :

من المعروف عند العروضيين أنَّ الخفيف يأتي مجزوءا بحذف الـــتفعيلة الأخيرة في العروض والضرب، وقد جدَّد بعض الشعراء في تفعيلة مجزوء الخفيف بإدخال بعض العلل الشاذة، و منها (التسبيغ)، و تبعهم في ذلك شعراء المهجر، و علة التسبيغ <<هي زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف >> ([3]) ، و لا يكون هذا التسبيغ إلا في بحر الرمل على تفعيلة (فاعِلاتن/ فاعِلاتَانْ) ([4])، إلا أنّه أُدخل قصرا على تفعيلة (مُستفعِلن)، كقول **القروي** بقصيدة (الوطن البعيد)([5]):

1-مُهْجَة كلُّــــــهَا جَوىً # كَــــبِدٌ كلُّهَا حَنِينْ

2 ـــ َتائهٌ يَشْتَكِي النـــَّوَى # دَأَبُهُ النُّوحُ وَ الأنينْ

---

[1] فوزي المعلوف :المرجع السابق ، الإصدار 3 .

[2] ينظر : رابح بوحوش, اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ص 32

[3] عبد الرحمن تيرماسين : العروض و إيقاع الشعر العربي ،ص 29.

[4] ينظر : زبير دراقي و عبد اللطيف شريفي ، محاظرات في موسيقى الشعر ص 24.

[5]الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ص 512.

....

3- قلتُ لا يَدفعُ الأسَى # غَيرَ أمَّي وَ اخوتي

4-فَـــــتَدَاويتُ بالمُنَى # عـَـائِدًا نَحْوَ قَرْيَتِي

.... # ....َ.

القصيدة مكونة من ثلاثة مقاطع المقطع الأول منها بيتين, و الثاني من خمسة أبيات أمـَّا الأخــير فمن(05) أبــيات أيضا إلا أنَّ الشـــاعر خـــالف بـــين المـــقطع الأول و المقطعين الأخيرين في الروي و القافية، و جدَّد في تفعيلة الضرب بالمقطع الأول فحوّل(مُتفعِلن) المخبونة إلى (مُتفعِ لان) بالتّسبيغ، وأبقى الضرب على حاله (مُتفعِلن) في المقطع الثاني و الثالث بالشكل التالي:

م1- البيت1 – فاعِلاتن مُتفعِلن # فَعِلاتن مُتفعِ لان

م2- البيت3 – فاعِلاتُن مُتَفعِلن # فاعِلاتن مُتفعِلن

وفي الصورة الثانية دخول الخبن على مجزوء الخفيف, فــتأتى صورة (مُسْتفْعِلُن) على شكل (مُتفعِلن)، وهذه صورة جديدة كذلك لم ترد و لم يقل بها العروضيين ([1]) من أمثلة غير المقطع الثاني من قصيدة القروي قصيدة(الشاعر والكأس)من(30)بيتا يقول فيها **أبو ماضي** ([2]):

1 -باتَ وَ الكأسُ فِي الظّلامْ # فِي حَديثٍ وَ لا كَلامْ

2- شَـــاعِرٌ أنْــفَقَ الصِّـــبِا # مِنْ غَرامٍ إلى غَرَامْ

نلاحظ في البيت الأول دخول التّسبيغ على الضر ب والعروض في التفعيلة المخبونة "مُتفعِلن" بالشكل: (فاعِلاتن، مُتفعِ لاتنْ # فاعِلاتن مُتفع لانْ) وظــهرت التفعيلة المخبونة بوضوح في العروض بالبيت الثاني (فاعِلاتن مُتفعِلن).

[1] ينظر: عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند ايليا أبو ماضي، ص 41.
[2] ايليا أبو ماضي : الاعمال الشعرية الكاملة ،ص 541.

في الصــورة الثالثة والأخيرة وردت عند **فوزي المعلوف** في قصـــــيدة "في هيكل الذكرى", والتي جمع فيها بيتين يكونان المقطع الأول بين شطر من الخفيف التام، وشطر آخر من مجزوء الخفيف بعلة التسبيغ، إذ يقول([1]):

أرْجِعي القَهْقَرى أيَا ذِكْرَياتِي # إنَّ قَلبَي ذَوَّى وَمَاتْ

(فاعِلاتن مُتفعلن فاعِلاتن # فاعِلاتن مُتفع لانْ)

وأنَا عَائشٌ بِمَاضِي حَيَاتِي # فَهْوَ حَسْبِي مِنَ الحَيَاه

(فاعِلاتن مُتفعلن فاعِلاتن # فاعِلاتن مُتفع لانْ)

إنّ ما يلاحظ في هذه النماذج كلّها هو اتفاقها في التعبير عن الحزن والألم في ظــل الخفيف الذي يرى فيه "**رابح بوحوش** " أنّ << تفعيلاته متجانسة تناسب الإيــقاع الحزين بكثرة دورانه و تواتره >> ([2]), ونفس الحزن تجسد دلاليا من خلال توازنات صوتية مثلها الجناس في قصيد (الوطن البعيد) بين(جــوى/النوى , حنين/الأنين) والمضارعة التجنيسية في قصيد (الشاعر و الكأس) بين (الظلام/ كلام/غرام) لوجود قرابة في المخرج بين حرفي اللام والراء.([3])

ج ــ4- صورة من الرمل المجزوء:

الرمل من البحور الصافية التي تأتي مجزوءة بحذف تفعيلة في الضرب والعروض إلا أنّ بعض المُجددين جاءوا بتفعيلة محذوفة فــحوَّلوا "فاعِلاتن" إلى "فاعِلن" ، وهي صورة جديدة لمجزوء الرمل([4])، مع أننا وجدنا تجديدا آخر على مستوى هذه التفعيلة بدخول "الخبن" كذلك على "فاعِلن", فتتحول إلى "فَعِلُن" في قصيدة **أبي ماضي** بعنوان "هاتها"، يقول في الأبيات الأولى([5]):

---

[1] فوزي المعلوف: مناهل الأدب العربي (مختارات) ، ص 35

[2] رابح بوحوش:اللسانيات نص46

[3] ينظر:محمد العمري،تحليل الخطاب الشعري، ص95

[4] ينظر: عبد الباسط محمود، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي، ص 41.

[5] ايليا أبو ماضي:الأعمال الشعرية الكاملة ،ص198

هَاتِهَا فِي الـــقَدَحِ # نَسْمَةٌ فِي شَبَحِ

هَاتِهَا فَالنَّفسُ فِي # حَاجَةٍ للفَـــرَحِ

وَاسْقِنِيهَا كــوَتْرًا # وَعَـــليَّ اقْتَرِحِ

فتفعيلات البيت الأول (فاعِلاتن، فَعِلُن # فاعِلاتن، فَعِلُن)

أمّا البيت الثاني: (فاعِلاتن، فَاعِلُن # فاعِلاتن، فَعِلُن)

نتائج و فوائد:

ومن خلال رصد صور وأنماط القصائد المهجرية **مخترعة الصورة** نصل إلى:

- التجديد على مستوى تفعيلة الضرب والعروض في مجزوء الــبسيط، فيتحول إلى مُخلع البسيط بتفعيلة "فعُولن", وقرَنه شعراء المهجر ــ ومنهم أبو ماضي والقروي ــ بعلّة "القصر", فيتحول إلى "فعُولْ" وهذا بفضل القوافي المقيدة.

- قصائد مخلع البسيط مفصولة وفــق مقاطع ليتاح للــشاعر التنويع في القوافي مع الحفاظ على وزن واحد أو وحدة البحر.

- تجديد تفعيلة الضرب والعروض في أحذ الكامل, فتتحول "مُتفاعلن" إلى "مُتفا" وزاد عليه المهجريون علّة الإضمار"مُتْفا" أو "فِعْلن" مع الحفاظ على نــظام المقاطع الشعرية، ووحدة الروي والقافية رغم تعدد الأصوات أو توظيف القصص الدرامي.

- تجديد تفعيلة الضرب أو الضرب والعروض معًا في بحــر مجزوء الخفيف بإدخال علة "التسبيغ" الذي لا يدخل إلا على بــحر الرمل، فــتتحول "مُتفعِلن" المخبونة إلى "مُتَفْع لا نْ" بزيادة الساكن في آخر السبب الخفيف على الضرب وعلى العروض أيضا كــ قصيدة (الشاعر و الكأس) لأبي ماضي.

- أمَّا التجديد الثالث في الخفيف، فهو الجمع بين شطرين مختلفين بـــالبيت الواحد الشطر الأول تام الخفيف، والثاني مجزوء الخفيف ومُسْبغ، كما هو عند فوزي المعلوف في قصيدة "في هيكل الذكرى"

- الـــتجديد على مستوى بحر الرمل المجزوء المحذوف الضرب والـــعروض بـــصيغة "فاعِلن"، وأضاف شعراء المهجر علَّة "الخبن" على تـــفعيلة "فاعِلن" المحذوفة فتصير "فَعِلُن".

- عناية شعراء المهجر بالإيقاع النغمي للأصوات و الكلمات في هذا النمــــط التجديدي من خلال بعض التوازنات الصوتية ومنها: التكرار النسقي (المنظم) لبعض الكلمات(عند عريضة في بحر مخلع البسيط)، والتكرار غـــير النسقي لـــبعض الأصوات (الحاء عند فوزي المعلوف من أحذ الكامل) , والتـــطريز بـــشكليه الـــداخلي (الحشو), والـــخارجي (القافية) عند رشيد أيوب وعريضة في أحذ الكامل، فالتصريع بالصوامت وفـــق نسق معين عند عريضة في مخلع البسيط, والتصريع بالصوائت، والترديد عند أبي ماضي في أحـــذ الكامل, أمَّا التجنيس فقد حُصر في بحر الخفيف .

د- الموشَّحات وأنماط شعرية أخرى:

إنّ الأنماط الشعرية متنوعة القافية ظاهرة شعرية بارزة في شعرنا العربي الحديث وأهـــم مظاهر تـــفسيرها أنّها ظاهرة إيقاعيـــة ترفـــض الركون إلى النغمة الموسيقية الخارجية الموحدة، وتجنح بذلك إلى التنويع الإيقاعي الذي يناسب المعاني والمضامين الحديثة ومن أهم هذه الأنماط:

د ـــ1- الموشَّح:

والموشح ظاهرة فريدة في شعر العربي وخاصة الأندلسي، و هو دليل على ترف راق ،وحس مرهف ، وقد لبسته الموسيقى في بنائه الزاخر بالتوشيات والــزخارف والأعاريض ، والأوزان المبتكرة([1])، والموشح لغة << حِلــية ذات خطين بــسلك في أحدهما اللؤلؤ ، وفي الآخــر الجوهر، والثوب الموشح هو الثــوب المزين >>([2]) أمّا اصطلاحا, فالموشح عند العلامة :" ابن سناء الملك المصري" (550-608هــ) كلام موزون على وزن مخصوص من أوزان الفراهدي([3]).

يمتاز الموشح عن بقية فنون الشعر بكثرة قوافيه, وتعدد أوزانه, وتــنظيم ألفاظه مع خــروجه في كــثير من الأحيان عن بحور الــشعر العربي المعروفة, وخــلوِّه من الوزن أحيانا أو بجمعه غير بحر ومجزوئه أو مشطوره، لكنّه يتفق مع القصيدة التقليدية في أنّها تكتب باللغة الفصحى إلا الجزء الأخير منه ، وهو "الــخرجة" الذي يقبل استعمال العامية .وللموشح شروط شكلية وإيقاعية ومنها([4]):

- يتألف المــوشح النموذجي عند المنظرين القــدامى، ومنهم "ابن سناء" وغــيره في << الأكثر من ستة أقفال، وخمسة أبيات ويقال له **الموشح التام**, وفي الأقل من خمسة أقفال، وخمسة أبيات ويسمى **الموشح الأقرع**، والتام كل موشح يبدأ بمطلع أو مذهب مصرع >> ([5]).

- **الدَّور** أو البيت هو الأقسمة التي تأتي بعد المطلع في الموشح التام, وهو مكون من ثلاثة أقسام على قافية واحدة تسمى كل منها "**سِمْطًا**"، ولكن القــافية تتغير في كل دور وتبقى ثابتة في الأقفال، وأغلب الأدوار لا يزيد عددها على خمسة.

---

[1] ينظر: محمد بري العواني: (الموشح بين الأدب والموسيقى) الموقف الأدبي، ع 347 , اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1420هـ، سوريا ص 107 -108

[2] يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 137

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 137

[4] ينظر :المرجع السابق ، ص 137-143

[5] محمد بري العواني: (الموشح بين الأدب والموسيقى)، الموقف الأدبي , ع 347 , ص 96.

- عدد الأسماط في كل دور لا تقل على ثلاثة عادة، ولكنها قد تزيد إلى حد يراه الوشاح مناسبا شرط أن تكون قوافي أسماط الدور الواحد غير مختلفة القوافي وتختلف في الغالب عن قوافي الأدوار الأخرى.

- البيت أو الدور في الموشحة يــقع بين قــفلين بشرط أن يتفق كل دور أو بيت من أبيات, أو أدوار الموشح الأخرى في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها.

- البيت أو الدور **البسيط** هو ما تكون أنماطه مفردة أو جمل مفردة, أمَّا الــبيت أو الــدور **المركب** ماتتكون أسماطه من أكثر من جملة (جملتين أو ثلاثة).

- **القفل** هو الجزء المتكرر في الــموشح , وتتساوى الأقفال مع المطلع في عدد الأغصان وترتيب قوافيها.

- **الخرجة** تطلق على آخر قفل، ويفضل الوشاحون أن تكون عاميَّه لإيجاد الهزل بالموشح إلا في غرض المديح، أو الغزل تأتي معرَّبة فصيحة ولابد في البيت الذي قبل الخرجة من لفظة: قال أو قلتُ أو غنَّيت ...

- أمَّا أوزان الموشح فنوعان – "**المرذول**" ما جاء على بــحر من بحور الشعر المعروفة, ويــسمى كذلك لأنّه من نظم ضعفاء الوشاحين، والوزن الآخر ما خالف أوزان العرب وهو القسم أو النوع الشائع([1]).

ويمكن أن نمثل للموشح التام النموذجي بالشكل الآتي:

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص 98.

المطلع أوالمذهب ـــــــــــــــ ـــــــــــــــ **كـ** (قافية **س**)

غصن **غصن**

البيت أو الدور ـــــــــــــــ ـــــــــــــــ **ع** (سمط)

ـــــــــــــــ ـــــــــــــــ **ع** (سمط) (قافية **ع**)

ـــــــــــــــ ـــــــــــــــ **ع** (سمط)

القفل أو الخرجة ـــــــــــــــ ـــــــــــــــ **كـ**(قافية **س**)

غصن **غصن**

<u>ملاحظة</u>: كـ، ع: مجاهيل حروف الروي/ س ع مجاهيل القافية.

ومن موشحات المهجريين موشحات لـــ(**أبي ماضي**)التي بـــلغت(12) موشحا بدواوينه، و منها موشح "الخلود" الذي يقول في الدورين أو البيتين الأولين([1]): (الرمل)

غَلَطَ القائِلِ إنَّا خَالدونْ # كلُّنا بَعْدَ الرَّدى هَيٌّ بنُ بَيْ(∗)...... **(المطلع)**

البيت أو الدور 1

لوْعَرِفْنَا مَا الَّذي قَبلَ الوجودْ .... **(السمط)**

لوْ عَرِفْنَا مَا الذِي بَعدَ الفَنَاءْ.......... **(السمط)**

نَحنُ لَوْ كُنَّا "كمَا قَالُوا" نَعُودْ.......... **(السمط)**

لَمْ تَخَفْ أنْفُسُنَا رَيْبَ القَضَاءْ......... **(السمط)**

إنَّما القَولُ بِـــــأنَّا للــخُلودْ........... **(السمط)**

فِكْرَةٌ أوْجَدَها حُبُّ الــبَقاءْ........... **(السمط)**

نَعشَقُ البَقْيَا لأنَّا زَائلونْ # وَالأمَانِي حيَّة فِي كُلِّ حَيْ **............(القفل)**

---

[1] إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة،ص 680

(∗) هيٌّ بن بي :كناية عمّن لا يُعرف أبوه

البيت أو الدور 2

زَعَمُوا الأرْوَاحَ تَبْقَى سَــرْمَدَا........ (السمط)

خَدَعُونَا ... نَحنُ وَالشَّمعُ سَوَاءْ........ (السمط)

يــَنْبُتُ الـــــنُّورُ بـِـها مُتَّقِدَا ....(السمط)

فإذا مَــا احْتَرَقَتْ بَادَ الضِّيَاءْ......... (السمط)

أينَ كَـــانَ النُّورُ؟ أنَّى وُجِدَا؟ ....(السمط)

كَيفَ وَلَّى عــِنْدَمَا زَالَ البِنَاءْ........ (السمط)

شَمْعَتِي فَيَا بِطُلا بِ اليَقِينْ # آيَـــــــةٌ تَدْفَعُ عَنْهُمْ كُلَّ غَيٍّ.......... (**القفل**)

ليقول: وَيحُلُّ الله فِي مَــاءٍ وَطِينْ # فَيرَاه الشَّيخُ وَالشَّابُ الأحَيُّ!......... (**الخرجة**)

هذا موشح من موشحات أبي ماضي الــذي ضَّمنه غــرض الحكمة, أو التــأمل الفلــسفي في الرُّوح البشرية يتكون من سبعة أبيات، وسبعة أدوار، فإذا كــان البيت هوالــدور عند " **يوسف بكار** "في كتابه (في العروض والقافية), فإن " **عبد الباسط محمود** " يرى أنّ البيت هو الوحدة الأساسية للــموشح، وهــو يتكون من جزئين هما: الدور، والقفل([1])، وبذلك يكون عدد الأجزاء والأقسام في الأبيات (56)جزءا

إنَّ ما يميز هذا الموشح عن بقية الموشحات الأندلسية القديمة هو الالتزام بـــ:

- وحدة الوزن(الرمل), وهو موشح تام بدأ بمطلع وهو البيت الأول في الموشح.
- ينتهي البيت الأول بقفل على وزن وقافية وروي المطلع (الياء) وقافية متداركة.
- يتكون من ستة أقفال في الأكثر, ومن مطلع, وخرجة كما عرَّفه القدماء.

[1] ينظر: عبد الباسط محمود: دراسة لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي، ص 48.

أمَّا التجديد الشكلي والإيقاعي في الموشحة فمن مظاهره ما يلي:

- عدد أسماط الدور زادت عن ثلاثة أسماط، وهو جائز للوشاح في هذا الموقف الذي أظهر فيه ثنائيات ضديه ومترادفات ومنها (الفناء= القضاء)،(الخلود= البقاء), (الوجود/ الفناء) ،(النُّور= الضّياء) ...

- نوَّع الشاعر في روي الدور بين "الدال" و"الهمزة"، مما أوقعه في الإجازة وهي الجمع بين رويين مختلفين متباعدين في المخرج (شفوي/حنجري)([1]), لكنـــهما متطابقين في الصفات(شديد +مجهور+مرقق) ويلاحظ تـــوافق قوافي حرف الدال في الدلالة على الحضور(الوجود, نـــعود, الـــخلود, ســـرمدا, وجـــدا)

- جَمَع في الدورين نوعيه(البسيط والمركب)، فاستعمل جملة في بعض الأحيان من مثل: ((زَعَمُوا الأرْواحَ تَبْقَى سَرْمَدَا)) , كما استعمل جملتين في الـــسمط من مثل (أينَ كَانَ الندُورُ؟ أنَّى وجدا), وهـــي وقفات إيـــقاعية داخلية تســـاعد على رسم الصورة النفسية للشاعر.

- أتتِ الخرجة معرَّبة فصيحة لا عامية ، ولم تسبق بأنماط القول في البيت الذي قبلها، وما يميزها ظهور صيغة مستحدثة وهي"الأحَيّ" ويقصد بها الشاعر اسم التفضيل من مصدر الحياة.

ولـــ**نسيب عريضة** نماذج شعرية لها شكل الـــموشح وهي: (على الطريـــق، المســـاء ابتهالات، هل تدهين)، ففي القصيدة الأولى (على الطريق) قسَّمها إلى ثمانية مقاطع كل مقطع مكون من ثلاثة أشطر بـــقافيه واحدة، وقفله بكلمة واحة هي صيغة الأمر مشتقة من الفعل (مشى/ يمشي)، ما عدا المقطع الـــثاني حـــيث استعمل الشاعر في بالـــقفل لفظة (عـــيشي)([2]) إذ يقول فيه([3]): (المتقارب)

[1] ينظر: عبد الرحمان تبرما سين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 45
[2] ينظر: فواز أحمد طوقان: أسرار تأسيس الرابطة القلمية، ص 235.
[3] نسيب عريضة: الأرواح الحائرة، (شعر)، ص 60.

لمَاذَا وَقَفْتِي بِخَوْفٍ وَحَـــــيْرَه

الدور أَيَا نَفْسُ عِنْدَ الطَّرِيقِ العَسِيْرَه

أَلا امْشِي، فَإِنَّ الطَّرِيقَ عَسِيْره

القفل (أَلا امْشِي)

مَقرُّ الإِله بَــعِيدٌ , فَـــــسِيْرِي

الدور لَــكَيْ تُدْرِكِي الله قَبْلَ النُّشُورِ

وَحْدِي وَلا تَسْأَلِي عَنْ مَصِيرِي

القفل (بَعَيشِي)

ُنظم هذا الموشح على المتقارب عام (1916 م)، وموضوعه الخطاب الذاتي الدال على الـــتردد والتوقف عن المسير, ومن مميزاته ما يأتي:

- الموشح لا يبدأ بالمطلع , فهو أقرعٌ.
- الدَّور فيه من ثلاثة أشطار أو أسماط بأربعة تفعيلات (فعُولن) على المتقارب بروي الراء المطلقة و وصل مد الكسر.
- القفل في الموشح لا يمثل غُصنا (أو سطرًا) بل عبارة عن كلمة (ألا امشي) على وزن (مفاعيلن), وغيَّر فيه الشاعر في المقطع الثاني (لعيشي) على نفس التفعيلة (فعولن).
- بعض الأسماط عبارة عن فقرات أو جمل متعددة، فالبيت إذن من المركب.
- الخرجة فيه مميزة باقتصارها على (ألا امشي) وهي متطابقة مع بقية الأقفال.

و لــــ**رشيد أيوب** موشحات عديدة ، ومـــختلفة الأشكال, منها موشحات استخدم فيها بحور مجزوءة مثل قصيدة "هل تذهبين", وهي من نوع الأقرع, إذ يقول بالمقطع الأول منها([1]): (مجزوء الكامل)

الدور

يَـــا هِندُ قَدْ فَسَدَ الزَّما # نُ وَرَاجَ قَوْلُ المُرْجِفِ

فَـــهَلُمِّ نَذْهَبُ فِي الظّلا # مِ إلى الجِبَال وَنَخْتَفِي

القفل (هَلْ تَذْهَبين ْ؟)

فهذا الموشح الأقرع على وزن **مجزوء الكامل** تَشكَّى فيه الشاعر ويلات الزمان والناس وهو دعوة إلى الهروب لا المقاومة، دخل فيه إلى الدور من دون مطلع، وشكّل الدَّور على هيئـــة بيتين موزونين على مجزوء الكامـــل دون استخدام الأسماط مع الحفاظ على الرَّوي "الفاء " والقافية المتداركة، وخـــرج بـــقفل لا يـــشكل فيه الأغصان بل عـــبارة (هَلْ تَذْهَبين) الـــتي تتكرر بعد كـــل مقطع, وهي على وزن تفـــعيلة واحدة من الكامل، كما ذهب في موشح آخر, إذ يقول ([2]): (الرمل)

الدور

لَوْ تَرَانِي تَحتَ أَسْتَارِ السُّكونْ # فِي الدُّجَى وَحْدِي

شَاخِصًا نَحْوَ السَّمَا كُلِي عُيُونْ # فَـــاقِدَ الرُّشْـــــدِ

كُنْتَ تَدْرِي كَيفَ فِي الدُّنيا يَكونْ # مُـــــنْتَهى الزُهْدِ

فنظمه على وزن الرمل إلا أنّ الأشطار الثانية من هـــذه القصيدة مبتورة بـــالشكل (فاعِلاتن فا) مع الحفاظ على روي القصيدة (الدال) وقافيتها المتواترة، أمّـــا الأشطر الداخلية فهي مطرّزة بإيقاع وروي موحد(سكون/ عيون/ يكون), وهو موشح مرذول زاوج فيه بين تمام البحر وتجزيئه مع غياب معالم القفل و الخـــــرجة.

---

[1] ينظر: فواز أحمد طوقان: أسرار تأسيس الرابطة القلمية ،ص 250

[2] رشيد أيوب: موسوعة الشعر العربي , محمد أحمد السويدي، الإصدار3 .2007م

وفي موشحه المعنون بـ"الدرويش" الذي يشكله (36) شطرا، ينقسم إلى ستة أقسام يقفل الشاعر كل قسم منها بقفلة ذات تفعيلتين(فعُولن فَعَلْ), فتكتسب القصيدة رنينا عاليا وإيقاعا متوسطا, ولكن متوترا سببه تفعيلة البحر فتوحي بخبط عصا السير التي يتخبط بها الدرويش, إذ يقول في المقطع الأول([1]): (المتقارب)

الدور

دَعَتْهُ الأمَانِي فَخَلّى الرُّبُوعْ # وَسَارَ وَفِي النَّفسِ شَيءٌ كَثِيرُ

وَفِي الصَّدرِ بَينَ حَنَايَا الضُّلوعْ # لِنَيلِ الأمَانِي فُؤَادٌ كَبيرُ

وَحَثَّ المَطايَا وَ خَاضَ البِحَارْ # وَمَرَتْ لَيالٍ وكَرَّتْ سِنُونُ

القفل

(ولَمْ يَرْجِعْ......)

وهو في ذلك مجدِّدٌ على مستوى الشكل, إذ نظم الأسماط على شكل أبيات تقليدية ونوَّع في روي هذه الأبيات, ولم يقتصر في القفل إلا على عبارة (لم يرجع).

ومن القصائد النادرة التي شكلها **القروي** على هيئة موشح قصيدة "الغريب والشمس" والتي نظمها في البرازيل سنة (1914 م)، وكوّنها من أربعة مقاطع بأربعة أقفال في كل قفل كلمة "دوِّرْ" ، إذ يقول([2]): (الرمل)

الدور

رَبَّةُ النُّورِ جَمَالٌ وكَمَالْ # مَا أجَّلا

مُذْ بَدَا وَجْهُكِ مِنْ خَلفِ الجِبَالْ # وَتَجَلَّى

مَالَ ظِلُّ الليلِ نَحوَ الغَرْبِ مَالْ # ثُمَّ وَلَّى

القفل

---

[1] ينظر: فواز أحمد طوقان: أسرار تأسيس الرابطة القلمية، ص 248-249.,وينظر:رشيد أيوب،موسوعة الشعر العربي،أحمد السويدي

[2] الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 529.

(دَوِّرْ)

شَمْسُ لبنانَ انْظري حَالَ الغَرِيبْ # وَارْحَميهِ

الدور وَاذكُــــرِي كُلَّ شُرُوقٍ وَغُروبْ # لِــــذَوِيهِ

إنَّهُ صَبٌّ وَتِذْكارُ الـــــــحَبِيبِ # مِلءُ فِــيهِ

القفل (دَوِّرْ)

وَظفَ الرمل تاما في الأشطر الأولى من تفعيلة (فاعِلانْ) في آخر الشطر, واقتصر على تفعيلة (فاعِلاتُن) واحدة في الشطر الثاني مع الحفاظ على قفل الموشح بكلمــة "دوِّرْ" على وزن "فاعِلْ"، وحاول التنويع في القافية في كل دور مع اختلاف الروي والتركيز على تطريز الأعاريض رويا وَوزنا للحفاظ على قدر من الترديد الصوتي وهو كسابقيه لم يحافظ على نظام الخرجة و نظام الأسماط .

ولـــ**فوزي المعلوف** موشحان صغيران بتفعيلات مختلفة شبيهة بالشعر الحر , فالأول يقتصر فيه على الدور فقط، إذ يقول([1]):

وَرِمَاحُنا مِنْ خَــيَزُرَان / مِنْ خَيَزُرَان رِمـَـاحُنَا

وَسُيُوفُنا تَقِدُّ الصُّــخُور/ تَــقِدُّ الصُّخُورَ سُيُوفُنا

وَخُيولُنَا تَجُوبُ السُّهُول/ تَجُوبُ السُّهُولُ خُيُولنَا

رَاياتُنَا بِــرِأسِ الجِــبَال / بِرَأسِ الجِبَالِ رَايَاتُنَا

وظّف المعلوف نظام التفاعيل واستعان بخاصية **العكس والتبديل**, وهي نمط تكراري لفظي يكون بأن يقدم الشاعر ما كان في جزءه الأول مقدما مؤخرا وما كـــان مؤخرا مقدما مما يكسب الدور إيقاعا تكراريا عذبا ونغما موسيقيا خفيفا يشبه في ذلك الترديد الذي يعتمد قلب الترتيب للحصول على وجه آخر للمعنى، فحافظ على وحدة الروي

[1] فوزي المعلوف: الموسوعة الشعرية، إشراف: محمد أحمد السويدي الإصدار 3 2007م

(النون)مع وصلها (الألف), والقافية المتداركة مع التخلي على القفل والمطلع والخرجة وتشطير الدور إلى أبيات لا أسماط.

أمَّا في الموشح الثاني فيقول في الدور ثُمَّ القفل([1]):

وَغَىً وَغَـــىً وَغَىً وَغَىً / حـــَـرَّ الحَرَارُ وَأَلتَظّى

وَمُـــلِئَتْ مِــنـــهُ الـــرُّبَى / يَامَـــا أُحَيْلى الـــــمُلْتَقَى

يَـــا قَومُ سَلُوا المُرْهَفَاتْ / ثُـــمَّ اشْحَذُوا بيضَ الظُّبَاة

وَيْـــلٌ لِقَلبِ الأمَّـــــهاتْ / يــــُصبْحِنَ يَومًا ثَاكِلاتٍ

القفل (بِسُيُوفِنا وَحِرابِنَا)

فالموشح على غير وزن موحدٍ مُنوَّعٌ في قوافيه وأحرف رويه في تناغم شامل مع علله وزحافاته، أضف إلى ذلك ظاهــرة التصريع المطرّف في كــل بيت منه (اتفـــاق في حرف الروي) ، وبذلك يكون الموشح المهجري قــد فارق نظام البيت القديم وغيَّر من طبيعة **الرؤية البـــــصرية** الظـــاهرة على سطح الكتابة, وأضف إلى ذلك أيضا حرصه على ابـــتكار نظامه من حيث القافية وتنويعها, وهذا يعني أنّ الموشح يقُوم على قدر مدهش من الحرية و الانعتاق([2]).

د ـــ2- أشكال أخرى:

ومن الأشكال والأنماط الشعرية المتنوعة رويا وقافيةً بعض النماذج القليلة في شعر المهجر ومنها :

المُسَمّط:

وهو أن يبدأ الشاعر قصيدته ببيت "مصرَّع"، ويتبعه بأربعة أشطر من روي مختلف وينهي المقطع بشطر على روي البيت الأول نفسه, والمسمط فن شعري ظهر قديما عند امرئ القيس عندما قال([3]): (الطويل)

---

[1] فوزي المعلوف :المرجع نفسه ، لإصدار 3 ،2007م

[2] ينظر: محمد بري العواني: الموشح بين الأدب والموسيقى، الموقف الأدبي ،ع 347 , ص 97.

[3] ينظر: يوسف بكار: في العروض والقافية، ص 175.

تَــوَهَّمْتُ مِنْ هِــندٍ مَعَالمَ أطلالِ # عَفَاهُنَّ طُولُ الدَّهرِ فِي الزَّمَنِ الخَالِي

مَرابِـــعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَتْ وَمَصَايفُ # يُــصِيحُ بِمَغْنَاهَا صَـــدَىً وَ عَوَازِفُ

وَعَـــنْدَهَا هُوجُ الرِّيَاحِ العَواصِفِ # وَكُـــــــــلَّ مُــسْقٍ ثُـــمَّ آخَرَ رَادِفُ

بِأَسْحَمَ مِنْ نُوءِ السِّمَاكَيْنِ هَطَّالُ

ومن أمثـــلة المسمطات المهجرية المتنوعة الأشكال مسمطة لـــ**القروي**, معنـــونة بـــ"المعجزات" في أربعة مقاطع يقول في المقطع الأول([1]): **(أحذ الكامل)**

البيت المصرع: (يَا بَحْرُ كَمْ حَطَّمتَ مِنْ صَخْرٍ # وَلَكَمْ أَدْبَبْتَ عَلى مَدَى الدَّهْرِ)

الشطر (1+2): (تَرْغَي عَلى شَطَّيكَ مُضْطرِبَا # مُتَوَعِدًا مـــُـــتَبَدِدًا غَضِـــبَا)

الشطر (5): (مَهْلا فَذلكَ ليسَ بِالأمْرِ)

الشطر (3+4): (لَوْ كَانَ مَوجُكَ يَصنَعُ العَجَبَا # لأَزَاحَ هَذَا الصَّخْرَ عَنْ صَدْرِي)

لقد صَرَّع الشاعر البيت الأول في المقطع, واتبعه بـــأربعة أشـــطر من روي مختلف "الباء والراء" في المقطع الأول، ثم أتى بشطر منفرد على روي البيت المصرع إلا أنَّه جعله بين البيتين الأولين والبيت الأخير, وبدَّل في روي الشطر الرابع, والقصيدة كلها على وزن الكامل.

كما يأتي المسمط أيضا مربعا أو مخمسا([2]), ومن أمـــثلة المخمس قصيدة "يا بلادي" **لإيليا أبي ماض**, إذ يقول في المقطع الأول منها ([3]): **(الخفيف)**

الشطر (1+2): (مِثلمَا يَكْمُنُ اللَّظى فِي الرَّمَادِ # هَكَذَا الحُبُّ كامِنٌ فِي فُؤادِي)

الشطر (3+4): (لسْتُ مُغْرىً بِشَادِنٍ أوْ شَـــادِ # أنَـــا صَبٌّ مُتَيَّمٌ لـــِـــبلادِي)

الشطر (5): (يَا بِلادِي عَليكِ ألفُ تَحِيَّه)

---

[1] الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر)، ص 569.

[2] ينظر: يوسف بكار: في العرض والقافية، ص 176

[3] إيليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 215.

القصيدة من بحر الخفيف جاءت بأربعة أشطر على روي الدال, ثـــم الشطر الأخير على روي الياء. و من المسمط الرباعي قصيدة(يا نفسُ) لـــ**نسيب عريضة** كتبها سنة 1920 م تتكون من(30)مسمطا قسَّمها إلى مقطعين يقول في المقطع الأخير منها والمكون من مُسمطين ([1]): (مجزوء الكامل)

المسمط 1

(1+2) يَا نَفْسُ إنْ حَمَّ القَضَا # وَ رَجَعْتِ أنتِ إلى السَّمَا

(3+4) وَعَلى قَمِيصِكِ مِنْ دِمَا # قَلبي فَمَاذا تَصْـــــنَعِينْ ؟

المسمط 2

(1+2) ضَحَّيْتُ قَلبي للوُصُولْ # وَ هَرَعْتِ تَبغِينَ المُثُولْ

(3+4) فَإذا دُعَيتِ إلى الدُّخولِ # فَبِـــأيِّ عَينٍ تَدْخُـــلينْ؟

القصيدة على بحر مجزوء الكامل جمع فيها الشاعر كل بيتين في شكل ثلاث أشطر بروي يخالف روي الشطر الرابع.

المُزْدَوِج:

يتألف من أزواج من الأشطر، والقصيد فيه يبنى على أبيات مصرَّعة مستقلة بحيث يختلف الرّوي في كل بيت عما قبله وبعده, ويقال له بالفارسية(مَثنَوي) ([2]).

من نماذجه القليلة عند **القروي** قصيدة(الإبريق و الجمل), التي قسَّمها إلى مقطعين يقول في المقطع الأول المكون من بيتين([3]): (الرجز)

---

[1] نسيب عريضة : الارواح الحائرة ص 91.
[2] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية , ص 176.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 517-519.

المقطع = مزدوج

حِكايــَةُ الإبْريقِ وَ البَعِيرِ # قَدِيمَةٌ مِنْ سَالفِ العُصًورْ

يَحْلُو بِهَا الحَديثُ وَالكلامُ # فَاسْمَع وَ بَعدَ سَاعَةٍ نَنَامْ

ليقول في البيتين الآخرين من المقطع الثاني :

المقطع = مزدوج

فِي وَسْطِ ذَا الإبْريقِ يَا مَوْلايَا # أوَّاهُ مِنْ يــَسْمَعُ لِي شَكْوَايَا

فَاضْطَرَبَ الحَاكمُ غَيظًا وَالتَظَى# وَخَشَّنَ الــقَولَ لَهُ وَأغْلظَا

القصيدة من بحر الرجز نوع فيها الشاعر بين الرّوي في كل بيت مصرع, و قيّد الحركة على بعض أحرف الروي, و أطلقها في اغلبها.

<u>المُثنيات و الثنائيات</u> :

أمّا المُثنيات فقصائد أو نتف تبنى صدورها على روي واحــد, و إعجازها على روي آخر يختلف عن روي الصدور ([1])، وكأنَّــها تعتمد شكل التطريز الداخلي والخارجي. من أمثلتها عند **أبي ماضي** قصيدة (الأشباح الثلاثة) ([2]): (المتدارك)

مقطع

يَا نَفْسِي مَا هذا الفَرْقُ ؟ # لا رُمْحٌ مَعَهُ وَ لا نَبْلُ (**مثنية 1**)

وَ لماذا الخِشْيَةُ وَ القَلَقُ ؟ # وَ الخَلقُ أحَبُهُم الطِّفلُ (**مثنية 2**)

ومن الشعراء من نظم مثنيات دون أن تتساوى في تفعيلات أشطرها فــ**جبران** نظم (أغنية الليل) على مجزوء الرمل، وجعل الأشطر الأولى في ثلاث تفعيلات، والأعجاز الثانية في واحدة(فاعِلاتن) إذ يقول ([3]): (مجزوء الرمل)

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص 177.

[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الكاملة الشعرية ،ص 376.

[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ،ص 344.

مقطع سَكَنَ الليلُ وَفِي ثَوبِ السُّكونْ # تَخْتَبِي الأحــْلام (**مُثنية 1**)

َوسعَى البَدْرُ وَ للبَدْرِ عُــيُونْ # تَرْصُدُ الأيَّـــــام (**مُثنية 2**)

وفعل **جورج صيدح** هذا بكيفية أخرى في قصيدة (ساعة الغروب)، إذ وضع للصدور أربع تفعيلات و في الإعجاز تفعيلتين يقول ([1]): (مجزوء المتقارب)

مقطع هُنَاكَ عَلى مَذْبَحِ الرَّابِيَة # يَمُوتُ النَّهارُ (**مُثنية 1**)

وَفِي هَيكَلِ الغَابَةِ السَّاجِيةِ # شمُوعٌ تُنارُ (**مُثنية2**)

الثنائيات:

هي قصائد تتألف من مقاطع ثنائية الأبيات ينفرد كل مقطع بقافية مختلفة([2])، ومن أمثلتها عند **نعيمة** قصيدة (اغمض جفونك تبصر) إذ يقول([3]): (المجتث)

مقطع إذا َســمَاؤُكَ يَــومًا # تَحَجَّبَتْ بِالغيومْ (**مثنية 1**)

أغْمِضْ جُفُونكَ تُبْصِرْ # خَلفَ الغُيومِ نُجُومْ (**مثنية 1**)

مقطع وَ الأرضُ حَولك إمَّا # تَوَشَّحَتْ بِـــالثلُوجْ (**مثنية 2**)

أغْمِضْ جُفُونَكَ تُبْصِرْ # تَحتَ الثلوجِ مُرُوجْ (**مثنية 2**)

القصيدة على المجتث بروي الميم المقيد في المقطع(1)والجيم المقيد بالمقطع(2) وظفت التكرار النسقي للشطر الكامل بين مقطعين (مماثلة صوتية)، وتكرار تركيبي(مماثلة نظمية) بين(تحجبت بالغيوم/ توشحت بالثلوج) مع حضور التصريع الداخلي للصوامت.

---

[1] ينظر:محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري، ص547.

[2] ينظر : يوسف بكار ، في العروض و القافية ،ص 179.

[3] ميخائيل نعيمة : همس الجفوف ،ص 07.

المُثلثات و الثلاثيات :

أمّا المُثلثات فــمن قوالب المشطر في القصيــدة, وفيها تحتوي المثلثة على مقاطــع من ثلاثة أشطر, تختلف قافية المقطع فيها من مقطع لآخر غير أنَّ النماذج الحــديثة في هذا النمط تختلف في التشكيل بحيث يختلف الرَّوي في الشطرين الأولين من كل مقطع, ويكون الشطر الأخير في جميــع المقاطــع موحدا ([1])، وقد نــظم **القروي** بالنمط التقليدي قصيدة (البَربِارة) الموحدة رويًا والمختلفة قافيةً يقول ([2]): (الخفيف)

المقطع 1 — **مثلثة 1**

أذَّنَ الرَّعْدُ للصَّلاةِ وَ كبَّرْ # وَ هَمَّا الغَيثُ للوُضُوءِ وَ طَهَّرْ

وَ العَصَافِيرُ صِحْنَ : الله أكبرْ

المقطع 2 — **مثلثة 2**

وَ تَعَالى التَّسبيحُ طولَ النَّهارِ # مِنْ هَزارٍ وَ بُلبلٍ وَ كَنَارْ

هَوَ عِيدُ الرَّبيعِ فِي آذارْ

و على النمط الجديد للمثلثات في مقطع واحد بقصيدة (شاجبة)، التي نظمها في تأبين للمعلم **جبرضومط** سنة(1930م), إذ يقول في مقطعها الأول([3]): (مجزوء الرمل)

المقطع 1

مثلث 1

حَطَّمَ المَوتُ الدُّرُوعَا # وَ كَوَى الحُزْنَ الضُّلوعَا

وَ بَكَى جَفْنُ القَــلَم

مثلث 2

فَاخْفِضْ الرَأسَ خَشُوعَا # وَ اسْكُبِ النَّفسَ دُمُوعَا

نَكَّسَ العِلمُ الــعَلَمْ

---

[1] ينظر : يوسف بكار ، في العروض والقوافي ،ص 180.

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 500.

[3] المرجع السابق ،ص 530.

أمَّا الثلاثيات فتنتظم وفق نظام الأبــيات في كل مقطع ثلاثة أبيات من وزن واحـــــد وقافية واحدة([1])، ومنها قصيدة **القروي** (المرفأ الأمين) يقول ([2]): (الكامل)

لَمياءُ لَمْ اعْشَقْ إهَـــــــابَكَ إنَّهُ # عــندِي لباسٌ لاحِقٌ بِلِبَاسِهِ

المقطع1=ثلاثية لكنْ عَشِقْتُ وَرَاءَهُ الصُّورَ التِي # مِثْلِي يَـــــحُسُّ بِغيرِ حوَاسِهِ

كَمْ فِي الشَّوارِعِ دُمْيَةٌ مَعْرُوضَةٌ # نَعِمَ المَشِيبُ بِها عَلى إغْلاسِهِ

المقطع 2 =ثلاثية أحْبَبتُ فــيكِ بَسَاطةً شَــرقيةً # فِيها الجَمَالُ الأنثوِيُّ مُجَسَمُ

لـــيسَ للتَّمدُّنِ يَا لمْيه غيرَمَا # حُكمَاءُ شَعْبكِ مِنْ قَديمٍ علّمُوا

وَحَضَارَةُ الغَرْبِيِّ بُرْجُ حَمَاقَةٍ # كــَفٌّ تُعمِّرُه وَ كَــفٌّ تَهْدِمُ

وهــكذا فــقد نظموا في الأنماط الشعــرية الأخرى, ومنها الرباعيات , والمربعات والمخمسات، و المسدسات, إلى حدٍّ أنّهم نظموا في نوع آخر يجمع بين نمطين من هذه الأنماط، وهو **المتباينات**, و هي قصائد ذات مزيج نغمي خاص لا نسق له, فقد يمزج الشاعر بين قوالب تقفوية عديدة، و وزنية, و ربما فيهما معًا ([3]). ومن شواهد فــن المتباينات في شعر المهجريين قصيدة (حرقة الشيوخ) **لجبران**، إذ جعل في المقطع الواحد بنظام المثنيات وفق ترتيب ثلاثي لثلاث مثنيات، ثم ثنائي لمثنيين، إذ يقول ([4]): (الرمل)

تشكيل1

مثنية 1: يَا زَمانَ الحُبِّ قَدْ ولَّى الشبابُ # وَ تَوارَى العُمْرُ كالظــلِّ الضَّئيلْ

مثنية2: وَامْحَي المَاضِي كَسَطرٍ منْ كِتابِ # خَطَّهُ الــوَهْمُ عَلى الضِّرْسِ البَلِيلْ

مثنية 3: وَ غَــدَتْ أيــامُنا قَيْدَ العَذابِ # فِي وُجودٍ بِالمَسَّــراتِ بــَخيلْ

[1] ينظر : يوسف بكار في العروض و القافية ،ص 180.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 570.
[3] ينظر : يوسف بكار ، في العروض والقافيّة ،ص 195.
[4] جبران خليل جبران:الأعمال الكاملة (العربية) ، ص342

تشكيل2 } **مثنية 1** :فَـــــالذِي نَعْشَقُهُ يأسًا قــَضَى # وَ الذِي نَطلبُهُ مَـــــــلَّ وَ رَاحْ

مثنية 2: وَ الذِي حـــــُزْناهُ بالأمْسِ مَضَى # مِثلَ حُلُمٍ بينَ لـــَيلٍ وَ صَبَاحْ

وهكذا في المقاطع الأخرى بتغير حروف الرَّوي في الصدور و الأعجاز لتشكل نظاما منوعا في التــطريز(الداخلي و الخارجي) بــين التــشكيل الثلاثي و الثنائي في ظل الخماسية الواحدة.

نتائج و فوائد :

ومن خلال هذا الرصد الكمي و النَّوعي لأغلب و أهم الأنماط الشعرية الــتجديدية من موشحات و أشكال شعرية أخرى, نخلص إلى أبرز الخصائص التشكيلية التي تخص نظام الموسيقى و الإيقاع و منها :

– قِــلَّة هذه الأنماط الشعرية بالمقارنة مع الأنماط الشعرية التجديدية الأخرى فلا تتجاور العشرة نماذج عند أبرز الشعراء.

–الحفاظ على البناء الشكلي لـــهذه النماذج عند جلِّ الشعراء من دون تــجديد، و ذلك في المراحل الأولى للتجديد، وهو ما يوحي بأثر الأندلسيين و غيرهم من المولدين القدامى.

–تنوع و تحديث الأغراض الشعرية في هذه الأنماط، ولهذا كان للطبيعة , و المجتمع و النفس غير حضور ينم عن تلك البلاد, و تلك الحياة الجديدة غير إنها لـــم تفارق في كل ذلك توأميها و هما: الموسيقا والغناء.

–التجديد على مستوى الموشح بالخروج عن بنائه الــشكلي، و عن قواعده الموســيقية و هذا التجديد زاد من التنويع النغمي للـــموشح بإدخال بعض التعديلات على الأنـــماط و الأقفال، و الخرجات، و هو بارز عند أبي ماضي، ونسيب عريضة، و رشيد أيوب.

ــ الاهتمام ببعض الترديدات الصوتية المساهمة في نمو الإيقاع وتجديده من حيث التركيز على التطريزات المختلفة، والتوزيع النسقي (المنظم)لبعض الأصوات في حشو

الأقسام وأطرافها(التصريع)، والترديد بالتكرار التام للوحدات الصوتية(مماثلات صوتية)، أو تكرار الأنساق الصرفية والنظمية مع الحفاظ على بعض الصوامت والصوائت, والترديد بإعادة ترتيب الصوامت و الصوائت مع الحفاظ على المعنى الأصلي, إلى جانب الوقفات الصوتية الداخلية (الفاصلة, النقطة , النقطتان.) داخل السطر, أو السمط, أو الشطر, مما يساعد على بناء صور إيقاعية و نفسية وتعبيرية .

-التجديد على مستوى المسمط بتغيير ترتيب أشطره كـ(القروي في قصيدة المعجزات), أو بتنويعٍ في رويِّه و قوافيه مع لجوء بعض الشعراء إلى الحفاظ و التقييد بنظامه القديم.

-أمَّا على مستوى الأشكال الثنائية, و الثلاثية, و غيرها فقد جدَّد الشعراء المهجرون في بنائها بأن اختزلوا في بعض تفعيلاتها كـ(جبران في قصيدة أغنية البـــلبل) وإعادة تشكيل المقاطع الشعرية بضم نمط معين إلى نمط آخر مثله في مقــطع واحد كـ (القروي في قصيدة شاجبة), أو بمــزج الأنماط الشعرية داخل المقطع الواحــد في القصيدة الواحدة كـ(جبران في قصيدة حرقة الشيوخ)، وهو ما يسمى بالمتباينات الإيقاعية.

المبحث الثاني : التَّشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن النظمي

I – البِنيات النَّظميَّة للجُملة المهجرية

أ–بِنية التَّفاضل و التَّجاور

ب–بِنيةُ التَّحول و العُدُول

II–البِنياتُ النَّظميَّة للبيت المهجري

أ–بِنية التِّكرار و التَّرديد

ب–بنيةُ التَّماثل و التَّقابل

المبحث الثاني :التشكيلُ الأسلوبي و المُكوِّن النَّظمي

يُعدُ النسق التركيبي أو النظمي من أهم المكونات اللسانية الشّكلية, أو الظاهرية التي تنطبع بها النصوص الأدبية, وتطفو بها على مستويات البنية السّطحية لتشكل فيما بعد صورا أسلوبية يعمل المبدع على تنسيقها, وتنضيدها بكيفيات عدّة لتكوين خطاب الجملة, ومن ثمة خطاب القصيدة, وعــدّته في ذلك الوحدات اللسانية أو اللغوية المتوافرة لديه من كلمات, وحروف, وأدوات, وأسماء, وأفعال, والتي يستقيها المبدع من مخزونه اللغوي الذاتي والجماعي، ذلك المخزون النشط والحيــوي الــذي يتغذى من روافد الحياة و الواقع (الماضي/ الحاضر / المستقبل) بكل حيثياته .إذ يُجمع جُلّ النقاد و الأدباء على أنّ للشعر ميزة عن النثر في استفادته الدائمة من معين هذا الــمخزون اللغوي، وللــشعر مجال فــسيح يعرض فيه الشــاعر بضاعته اللغــوية في أساليب مختلفة .

إنَّ << عــلماء اللسان و الــنقاد–على وجه الإجمال –يــرون في الأســلوب واحدا من تجليات التنوع في السلوك القولي >> ([1]) الذي ينبني إمَّا عن وعي و اختيار وإرادة من الــمبدع، أو عملية خــاضعة لأحكام اللغة، و أعــراف الناطقين بــها، بما هي من معطيات تاريخية قاهرة أو مهيمنة على عملية الإبداع التي تنتج النصوص بوساطة التشكيلات الأسلوبية, وهي في حقيقة الأمر عمليات تركيبية يقوم بها المنشىء وفق تقنيات معينة للحصول على متغيرات أسلوبية تصبح سمات أسلوبية بهذه النصوص ومن هنا تبرز لنا أهمية المكونات التركيبية أو النظمية في إنتاج النص الأدبي الإبــداعي من خلال الــمتغيرات التركيبية الــمختلفة, والتي تتضافر مع المتغيرات الطِبَاعيَّة (الكتابية)، و الصوتية, والصرفية, والدلالية لإنتاج نص إبداعي متميز فــ"**المتغير الأسلوبي**" هو مجموعة الـــسمات اللغوية التي يــعمل فيها المبدع

[1] سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي (دراسات أسلوبية إحصائية)، ،ص 22.

بالاخـــــتيار أو الاستعباد، و بالتكثيف أو الخلخلة، وبإتباع طرق مختلفة في التوزيع لتحقيق مفارقة النص و تميزه ([1]).

سنحاول في هذا المبحث التركيز على المستوى التركيبي (النظمي) في الشعر المهجري, بوصفه أحد الـــمكونات الأساسية في الصياغة الشعرية القديمة و الـــحديثة و لا يمكننا أن نفهم النظم على أنّه النحو فقط كما فهم " **تمام حسان**" علاقة التركيب بالنحو في معرض شرحه لنظرية الـــنظم عند "**عبد القاهر الجرجاني**", والـــتي أسسها على نظم المعاني النحوية في نفس المتكلم لبناء الكلمات في صورة جملة ثم صياغتها وفق ما يقتضيه المعيار النحوي([2])، ولا يمكن أن نفهم التركيب على أنّه مصطلح ضيق لا يتجاوز حدود الجملة، أو أنَّ التركيب هو نظم للمعاني في نفس الكاتب أو المتكلم، ثم يأتي التأليف اللفظي على مثاله([3]), بل سنتعامل مع هذا المستوى على أنّه ظاهرة لغوية متكاملة تتضافر فيها أنواع من التراكيب لا تدخل في عداد الجملة مثل التركيبات الإضافية، و الإسناديـــة، و المـــزجية، و مـــباحث بـــلاغية تناولتها البلاغة الـــقديمة في (التقديم و التأخير، الحذف ، الـــوصل .) بالإضافة إلى مـــباحث أسلوبية حديثة تظم تقنيات الاختيار, والتأليف, و الـــتكرار, وأسلوب التقابل, والتمـــاثل, و العدول تلك الوسائل التي تـــساعـــدنا على كـــشف السمات الأسلـــوبية التـــركيبية البـــارزة في الشعر المهجري, و لـــقد أشادت الباحثة "**أماني سليمان**" بأهمية الدراسة التركيبية في التحليل الأسلوبي الذي قصرته على المستوى الصوتي, والمستوى التركيبي والمستوى الدلالي([4]), وركزت على الدراسة التركيبية باعتبارها وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين ([5]), و لا يمكننا بهذا الصدد أن نتحدث عن التركيب دون إغفال مكانة الكلمة، أو الوحدة اللغوية التي تترتب, أو تتموقع داخل هذا التركيب فلا يقوم البناء التركيبي إلا بعد البناء **المورفولوجي (الصَّرفي)** الذي يخضع لاختيار واع من قبل المبدع، لأن مُرفولوجيا الـــــشعرية الحديثة هي إبـــداع و ليست قـــانونا

---

[1]ينظر :المرجع السابق ص 27.
[2] ينظر : تمام حسان , اللغة العربية معناها و مبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 القاهرة 1979م، مصر ،ص 187 .
[3] ينظر : أحمد الشايب ، الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية)، ص 40.
[4] ينظر : أماني سليمان داود ، الأسلوبية الصوفية ، ص 28.
[5] ينظر: المرجع نفسه ص 97.

أو سماعا ,ومن ثم فإنّ كل إمكانات التركيب اللغوي قابلة لأن تتشكل جماليات من خلال الممارسة الإبداعية التي تتعامل مع أنماط مرفولوجية عديدة تحقق في بعض منها تجاوزا شعريا سماها "**جون كوهين**" بالخطأ الشعري([1]) .

في علاقة الكلمة بالنظم والتركيب يُروى أنَّ الرسام "**إدغار ديفا** "(1834−1917م) جاء إلى "**مالارملي**" واشتكى إليه من شقائه في حبه للشعر، مع أنّه لا تعوزه الأفكار فأجابه الشاعر << عزيزي ديفا: إننا لا ننظم الشعر بالأفكار، وإنّما ننظمه بالكلمات >> ([2])، فالأسلوب في كل ذلك تكامل يُراعى فيه اختيار الكلمة، وصحة التركيب ومطابقة الكــلمة، والتــركيب للفكرة المطروحة([3]), فــخصوصية التــركيب اللغوي في النص الأدبي تنبع من خلال خصوصية الألفاظ, وعلاقتها ببعضها البعض, وكذلك علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللغوي الــذي تــنزل فيه، وهــذا مؤداه أن هاجس الأسلوبية هو استجلاء شعرية الــنص , أو تفسير سمة الأدبية التي تحلى بــها النسيج الــلغوي في تركيبه مع تعليل هذه السِّمة بوجود قرائن , وعلائق أسلوبية ضمن هذا النسيج ([4]).

إنَّ دراسة الشعر المهجري دراسة تركيبية مفيدة تقتضي منا انتهاج خطة محكمة لرصد أهم الخصائص الأسلوبية النظمية التي ينفرد بها هذا النسق الشعري مما يتوجب علينا دراسة البنى التركيبية في المستوى الأدنى, أو البنيات الصغرى التي تخص أهم تركيب تحدث عنده الإفــادة المعنوية ألا و هو التركيب الإسنادي, ومــا يــحيط به من تراكيب دنيا لا تشترط الإفادة المعنوية كالترتيب المكتفي, أو بعض الوحدات اللغوية (المُونيمات) التي تتعالق معه, لنحاول اكتشاف بعض الــظواهر التركيبية: كالــحذف أو التقديم و التأخير , و هي مظاهر تخضع لخاصية الاخــــتيار و التأليف كما سنحاول مناقشة سمات هذا الاختيار في طبيعة الألفاظ الموظفة ومزاياها الأســلوبية

[1] ينظر : محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف ، ص 9.
[2] فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي ترجمة (أبو العيد دودو)، ص 373.
[3] ينظر : عبد العزيز عبد المجيد : اللغة العربية اصولها النفسية ، ص 120.
[4] ينظر : عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الأدبي ،ص 65.

والمرفولوجية, ولا نبرح مجال دراسة هذه المستويات الصغرى دون رصد مظاهر العدول والتحول اللغوي فيها لإبراز جماليات هذا النسق الشعري البسيط

أمَّا دراسة البنى التركيبية في المستوى الأعلى، فسنخصصه لرصد وتحليل النظم التركيبية الكبرى, وهي مجموعة أساليب تعبيرية تظهر من خلال تعالق النظم التركيبية الصغرى داخل النص الشعري من خلال خاصية التكرار و الترديد, واللذان يبرزان من خلال الشكل, وتواتره, وخاصية التقابل و التماثل اللذان يبرزان من خلال المضمون وبذلك نكون قـــد ربطنا الشكل بالمضمون لأنّ الأسلوب عندما يُنظر إليه من الخارج فهو وحدة التشكيل و فرديته, وهو عندما يُنظر إليه من الداخل يشكل وحدة الإدراك الحسي، والدراسة الأسلوبية تستهدف في تحليلها الربط بين النمط التشكيلي والموقف الحسي << فلا نتعرض لخطر الفصل بين الشكل و المضمون, وهو ما لا يتناسب مع طبيعة الشعر >> ([1]), وكـــما أننا لا نـــريد الفصل بين النظم و التركيب و النحو لأن الأسلوب هو صورة << .تـــتمثل فيها العلاقات النحوية من حيث تركيب الجملة ومن حيث أنّ لكل أسلوب طريقته الخاصة في استخدام هذا النحو في الشعر والنثر, وهكذا لا ينفصل مفهوم الأسلوب عن مفهوم النظم >> ([2]).

---

[1] فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي (ت) أبو العيد دودو ،ص 448

[2] يوسف أبو العدوس : البلاغة و الأسلوبية ، ص 163.

I.البنيات النَّظمية للجملة المهجرية :

إنَّ اكتشاف أسرار التركيب اللغوي والوقوف على دلالته من خلال تحديد صلات وحداته اللغوية بعضهما ببعض من أعظم الوظائف التي يضطلع بها التحليل الأسلوبي و منه فإنّ النسيج اللغوي للتركيبات الشعرية بدءا من الأنساق الصوتية, وأبنيتها اللفظية وصولا إلى الجملة، ثم مــجاوزتها إلى البنية الكليّة للنص الــشعري تحتاج إلى مقدرة و مهارة من قبل المبدع في إقامة هذه التشكيلات و تعدد محمولاتها ([1]), إذ يمكننا أن نتناول في هذا الجزء أو العنصر تلك التشكيلات النظمية الصغرى التي تختص بها الجملة الشعرية المهجرية من خلال رصد بنيتين أساسيتين وهما **:** بنية **التفاضل** و**التجاور**، أو ما يطلق عليها بمحور الاستبدال و التأليف " **PERMUTATION/ COMPOSITION** " لتحلل معطيات التفاضل بين الوحدات اللغوية المكونة لتركيب الجملة أو ما دونها، وكذا معطيات التجاور كبنى سطحية نهائية في هذه البنيات الصغرى، وسنتطرق إلى البنية الأساسية الأخرى, وهي **التحول**"**CHANGEMENT** الذي يضم تلك المظاهر, أو المباحث التي تــناولتها الــبلاغة العربية و منها الــتقديم و التأخير، الحذف و الذكر، والتضمين اللغوي ، والإضـــمار في هذه التراكيب الدنيا وما ينطوي عليها من إيحاءات دلالية جديدة.

أ-بنية التفاضل و التجاور :

لعل نظرية الــتركيب اللغوي في الشعر (النظم) تبرز في أعظم صورها خاصة على المستويين الاستبدالي أو التفاضلي, و التوزيعي أو التجاوري, فإذا كان الشاعر قد وضع حجر الأساس (الكلمة الأولى), وهو حــرٌ تماما في صياغتها أو تفضيلها فإنّ حريته تتناقص في إتمام الجملة على نحو يحقق له فيها أغراضه الجمالية ([2]), مع الحفاظ على الحرية التامة في تفضيل أو اختيار تركيب معين من التراكيب المتاحة ليفرغ فيه مادته اللغوية التي سبق له و أن فــضلها ليركب بها نمطا معينا يــدل عليه

---

[1] ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 171.

[2]ينظر : المرجع نفسه ,ص 202.

و يتفرد به. ولرصد بنية التفاضل و التجاور معًا ضمن البنيات النظمية الصغرى سنعمد إلى اعتماد مقاييس تركيبية تدخل ضمن جهود المدرسة الوصفية الــتركيبية عند " **اندري مارتيني** " لــتقسيم هــذه البنى الصغرى إلى ثلاثة أقسام و هي : صنف الكلمات أو المونيمات "**monèmes**" نتناول فيها الكلمات المفاتيح "**les mots clés**" وصــنف التراكيب "**syntagmes**" لنــركز على التركيب الإسنادي " **s. prédicatif**", و الملحقات أو الملحق" **expansion**", وهي مونيمات تلحق التراكيب أو الصنف الثاني و منها(المجرور/ المضاف / الحال / النعت /التمييز...)([1]), كما أنّنا سنعتمد على رصد أهم النماذج الشعرية المهجرية التي ترتسم فيها خصائص تركيبية بارزة من دون فَصْل شــعراء الشمال عن الجنوب بحجة أنّ الملمح التركيبي في الشعر المهجري يخضع إلى مقاييس لغــوية مشتركة بين شعراء المهجر وغيرهم من شعراء العربية, إلا ما أضافه شعراء المهجر من اختيارات لفظية أو نظمية .

أ-1-بنية الكلمات (المونيمات) : لقد اتخذ اللغويان "**دوسيوسير**" و"**ريفاتير**" فكرة الكلمات المفاتيح وسيلة من وسائل الوصول إلى مركز الإبداع و النواة الدلالية فيـــــه و لقد تشبث بعض الأسلوبين بهذه الفكرة لأنّها تكون بمثابة المصابيح تهديهم إلى العوالم الداخلية للفنانين ([2]), و يشترط في هذه الكلمات << أن تكون منتقاة، غير مبتذلة ، تدل بجرسها و بمعناها على ما تصور من أصوات، و ألوان، أو نــزعات نفسية>> ([3]) ويرى "**كراهام هوف**" أنّ الكلمة السحرية في بيت سحري معين قد تكون خاملة تماما في جملة مختلفة، وأنّ التركيب غير البارع في سياق من السياقات الشعرية قد يكون له تأثير فعال في سياق آخر([4]).

من أبرز نماذج بدائل الكلمات في الشعر المهجري ما وظفه **أبو ماضي** في بعض قصائده, و منها قصيدة (السِّــنُون) عندما يقول : (الكامل)

---

[1] ينظر : خولة طالب الإبراهيمي ، مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر , 2000 م،,الجزائر, ص 101-102.
[2] ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 207.
[3] أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية ، ص 67.
[4] ينظر: المرجع السابق, ص 166، نقلا عن كراهام هوف ، الأسلوب و الأسلوبية ,ص 26.

يَا صَحْبُ لنْ أنْسَى جَميلَ صَنِيعكم # حَتَّى تُفارقَ هَيكلِي حَوبائِي ([1])

ففضل استخدام (حَوْباء) بدل كلمة (النَّفس), كما فضل تركيبها المتأخر عن المفعول به (هَيكلي) ليضفي على هذا التفضيل شيئا من التشعير و التميز, واعتماده في القافية ليكون له الوقع الجمالي, و بقصيدة (العنقاء) يورد بيتا فيها, يقول :([2]) (الكامل)

و هَجَعتُ أحْسَبُ أنّها بِنتَ الرُؤى # فَصَحَوْت أسْخرُ بِالنِّيَامِ الهُجَّعِ

فوظف أبو ماضي في مقام القافية جمع التكسير (هُجَّع), وهو جمع لـــ (هاجع)، الذي يجمع جمعا سالما هو (هاجِعُون), ونظرا لفرض القافية الموحدة كان هذا البديل القوي مع ما يضفيه من قوة و تمكن في الدلالة أضف إلى ذلك اختيار هذا اللفظ الذي يتناظر مع لفظة (هَجَعْتُ) في صدر البيت مما يتيح للبيت تركيبا خاصا يعتمد على تجنيس الاشتقاق في طرفيه للفعل (هَجَعَ), كما وظف الشاعر بعض الكلمات في غير جنسها الأصلي, إذ يقول في قصيدة (لم يبق غير الكأسى). ([3]) (الطويل)

أنَا بَينَهمْ أسْدٌ وَجَدتُ عَرِينَتِي # أنَا بَينَهم ظَبْيٌّ وَجَدتُ كِنَاسِي

فقد أنثى (العرين) أو مأوى الأسد لتحمل تلك المفردة في هذا التركيب من خلال التكثيف الدلالي "**sémantique condensation**" لمعنيين معا : المأوى و الأنثى مع أنَّه حافظ على جنس المأوى في الشطر الثاني (الكناس), وفي قصيدة (بنت سورية) يورد كلمة (جَهلا) في تركيب يحتمل وجهين, إذ يقول : ([4]) (الرمل)

أَيُّها القَـــلبُ الَّذي فِي أَضْلُعِي # إنَّـــما اللَّذة جَهْلاً فاجْهَلِ

فـــ (جَهلا) مفعول مطلق لـــ((فاجهل)) مقدم و خبر لذة محذوف ، أو أنّ (جَهْلا) نصب على المصدرية (أن تجهلَ), ففي هذه النماذج اللفظية حاول الشاعر تعرية اللغة بتشعير

---

[1] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 93.
[2] ا المرجع نفسه ,ص 406.
[3] المرجع نفسه ,ص 395.
[4] المرجع نفسه ، ص 462.

بعض الكلمات ليكشف عن القيم التعبيرية في كل أجزاءها التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي, كقوله في قصيدة (الأشباح الثلاثة) ([1]). (المتدارك)

أوْ نَجْبُلُ مَاءً وَ تُرَابا # وَ نُشيـــدُ بُيُوتا وَ قِبَابَا

أوْ نَجْعَلَ مِنهُ أنْصَابَا # أوْ نَصنَعَ حَلْوَى وكَبَابَا

فحول كلمة (كَبَابَا) العامية, وهو نوع من الشواء في المشرق العربي إلى كلمة شعرية ذات بعد دلالي و جمالي, كما حاول استحضار بعض الكلمات التاريخية أو الفصيحة في (حوباء) و (عرين) ليلقي بها ظلالا على واقعه المعيش ، فتصبح هذه الكلمات شعرية ، إذ ليس هناك كلمة شعرية و إنّما هناك أساسا (تشعير) للكلمات المســتحدثة أو القديمة ([2]).

أمَّا عن **جبران خليل جبران** فقد اتسم شعره بالطابع الفلسفي المنطقي الذي لم يسعف شعره في الوصول إلى مستوى الجموح اللغوي و التركيبي، فاقترب هذا الشعر من مستوى النثر بالإضافة إلى أنّ الشعر محكوم بقيد الوزن و القافية, مما أدى به إلى عدم التوفيق في اختياراته اللفظية خاصة في قصيدته (المواكب), إذ يقول منها ([3]): (مجزوء الرمل)

لَيْسَ فِي الغَاباتِ عَدْلٌ # لا وَ لا فِيها العِقَابْ

أعْطنِي النَّايَ وَ غَــنِّ # فَالــغِنَا خَيرُ الصَّلاهْ

فاختيار كلمتي (العِقاب) و (الصَّلاة) لا يناسب تركيب هذين البيتين، فنشعر أنّ هناك ضعف في المعنى عند المقابلة بين (عدل/ العقاب)، وعند المقابلة بين (دين/ الصلاة) بسبب القافية و قيودها, مما لــم يتح استبدال العــقاب بــ(الظــلم), و الصلاة بــ(دين أو أديان) .

---

[1] المرجع السابق ،ص 387.

[2] ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 399.

[3] جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة (العربية) ، ص 200.

أمّا شعر **القروي** فقد حَفُلَ بالاختيارات اللفظية الخاصة, فنوّع الشاعر في الصيغ الصرفية و جدد و استحدث في بعضهما, كما عمد إلى توظيفها ضمن أنساق تركيبة متنوعة, ومنها قوله: ([1]) (البسيط)

لوْ كنتَ تَدري نُهُوضَ المَريمَاتِ بِهِ # أيقنْتَ عَجْزَكَ عَمَّا يَحْمِلُ البَشَرُ

فلفظة المَريمات جمع (مَرْيَم) و يعني بها السيدات المسيحيات البيض، فجمع ما لا يجمع جمعا مؤنثا سالم ليشعر الكلمة كاختيار مفضل بدل (الناسكات) أو غيرها.

و في قوله يصف وحشية سمكة في البحر : ([2]) (الكامل)

لَمْ تُؤذِ إلا قَوْمَها فكأنَّها # عَرَبيَّةٌ رَضَعتْ حَليبَ تَفرُقِ

جاء بكلمة (تفرق) للحفاظ على روي القاف في القصيدة, فاختيار هذا المصدر بدل مصادر أخرى تدل على الفرقة و النزاع ليكثف الدلالة بصيغة (تفعُّلْ) التي تدل على الحركة و النشاط , و في قوله يصف المرأة المسترجلة : ([3]) (الطويل)

عُيونٌ وقاحٌ لوْ طَعنتَ سَوَادَهَا # برُمح ٍلعَادَ الرُّمحُ فِي الكَّفِ مِنْجَلا

فجاء بكلمة (مِنجلا) ليبدل الصفة (مُعوَجا) باسم الآلة (المنجل) فأسعفته القافية و الروي بهذا الاختيار مما أضفى على الدلالة عمقا و وضوحا ، و زاد إلى التركيب تفردا بالمقابلة بين الرُّمح و المنجل ، أمَّا من شواهد توظيفه لصيغة المثنى مع الحفاظ على الوزن , والقافية, و الروي في تراكيب نسقية خاصة قوله ([4]): (الكامل)

إنْ ضَاعَ حَقُّكَ لمْ يَضِعْ حَقَّانِ # لَكَ فِي نَجادِ السَّيفِ حَقٌّ ثَانِ

مَامَاتَ حَقُ فَتىً لَهُ زِنْدٌ لَهُ # كَفٌ لَهَا سَيْفٌ لَهُ حَدَّانِ

---

[1] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة (شعر)، ص 193.

[2] المرجع نفسه , ص 316.

[3] المرجع نفسه ,ص 347.

[4] المرجع نفسه , ص 450.

فقافية البيتين على صيغة المثنى (ق ثان/ حدّان) إلا أنّ القافية الأولى تكاد تكون بديلا دلاليا عن لفظة (حقان) لتجمع بين حق السيف, والحق الضائع و تقديره (لك في نجاد السيف حقان) لولا ضرورة الوزن و القافية .

و صيغة المثنى مفتاح القصيدة عند **نسيب عريضة** في قصيدة (سِيَّان) عند قوله :

سِيَّان :أنْ تُصغِي للنُصْحِ أوْ تُقْضِى # يَا نَفْسُ فالآتي مِثْلُ الذي يَمْضِي ([1]) (البسيط)

فكلمة (سِيَّان) اســم تثنية لمـــــفردة (سِي) بمعنى (مثل) جـــــاءت في مستهل البيت و في مطلع الـــقصيدة لتشكل الكلمة المفتاح على صيغة المثنى، ومـــــنها ينبع التعبير أو التركيب اللاحق لتتماثل الدلالات الثنائية في (النصح = تفضى) و (الآتي = يمضي) كما شكلت صيغة المثنى عنده الشاعر قاعدة البناء الرئيسة في بعض أبياته كقوله :([2])

يَــا صَاحِبِيَّ تَرَأفــا # وَقِــفَا عَلى طَــلَلِ العِبَرْ (مجزوء الكامل)

أو تتخذ عنده أطراف البيت ككلمات بارزة و أساسية في قوله :([3]) (البسيط)

لِي عِيشَتَانِ عَلى دَرْبِ الحَياة إذا # لاحَ الخَيالُ وَ لِي بالعُمرِ عُمْرانِ

ووردت عند عريضة بعض الصفات كبنى أساسية في القصيدة, فيتخذ منها مفاتيح لفظية تتفجر في جسد القصيدة, فتتوزع توزيعات مختلفة في الصدور أو في الأحشاء كقوله في قصيدة (الصديق)([4]): (الخفيف)

أعْطِنِي فِي الرَّخاءِ خِلا وَفِيًا # بَارِعاً قَدْحُهُ عَلى كلِّ زَنْدِ

ليقول بتصدير : عَالِمًا أنَّ فِي الحَياةِ سُرُورًا # وَ شَرُودًا كالشَّوكِ مَا بَينَ وَرْدِ

و في الأشطر : صَــادِقا حَازِما لَبِيبا أدِيبا # قَائِما بالــوَفاءِ فِي كلِّ وَعْــدِ

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 96.
[2] المرجع نفسه , ص 75.
[3] المرجع نفسه , ص 51.
[4] المرجع نفسه , ص 26.

جاور الشاعر بين صيغة (فاعِل و فَعِيل), وهما من المشتقات اللغوية لـــيكثف الدلالة في المعنى، فتكون دائمة في الصفة المشبهة, وطارئة في اسم الفاعل في مواضع متعددة يختفي فيها الموصوف (خِلا) بعد ذكره في البيت الأول .

و من الشعراء المهجريين الذين اعتنوا بتهذيب أنساقهم التعبيرية, والتركيبية الشعرية على مراحل **فوزي المعلوف** الذي كانت بدايات شعره مقطوعات نثرية ركيكة هي أبـــــعد عن الشعر منها إلى الـــنثر, ولـــقد تناول الباحثون هـــــذه المرحلة بالـــدرس و الـــتحليل, و أهم ما أوردوه من شعره قوله في إحدى المقطوعات : (محدث الخفيف)

بَعدَ عَامٍ مَضَى مَضِيٍّ السِّنينا ...بِبَلاهْ

هُوَ يَشْقَى كذا، وَ َتبْكِي شُجُونا...لِشَقَاهْ

فبعض التراكيب ك(مَضَى /مُضيّ), و في (يشقى/ كذا), وفي تكرار حرف (الشين) كيف أنّه قيد الانسياب الشعري، وأساء إلى عملية النظم في ذاتها([1]).

إلا أنّه و في مراحل مـــتأخرة ازداد بناؤه الشعري قوة, و قويت موسيقاه الـــــتعبيرية وانساب اللحن مع العاطفة, ونقت لغته الشعرية, واتسعت, و زادت ثراء, ومن صورها قوله في(باقة زهر)([2]): (السريع)

وَ تَنْهلينَ الشَّـــهدَ مِنْ ثَغْرِها # يَا نِعْمَ ذاك َالثَّغرُ مِن مَنْهَلِ

وَ تَحْملينَ العِطْرَ مِن شَعْرِها # وَ غَيرَ عِبْءِ الهَّم لَمْ أَحْمِلِ

قابل المعلوف في أطراف البيتين بين الأفعال(تنهلين/ وتحملين), وبين القوافي (منهل/أحمل), وهي من صيغة صـــرفيّة واحدة (نهل/حمل) ، إلا أنّه أبـــدل التعـــبير في الشطر الثاني من البيت الثاني (و غير عبء الهم لم أحْمِلِ) من تعبير آخر يوافق نسق البيت الأول إذا قال (يا نعم ذاك الشعر من محمل)، فأراد الشاعر أن يدخل ذاته بين بـــاقة الزهرة و معبودته أو حبيبته بالتعبير المؤول (لم أحمل أنا عبء الهم).

---

[1] ينظر : ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 76.
[2] فوزي المعلوف : مختارات (مناهل الأدب العربي)، ص 15.

و من صوره التشكيلية البديعة التعبير عن مفهوم الزمن (المفعول فيه) بأبعاده الثلاث الماضي و الحاضر و المستقبل في قوله : ([1]) (الخفيف)

كَيفَ أَجْلُو غَدِي وَ أدْرِكُ أَمْسِي # وَ أنا حِرتُ كَيفَ يَومِي سَيَمْضِي

كما عبّر عن دلالات متناقضة, أو متقابلة في فكره وذكرياته ضمن تراكيب نسقية أحسن الشاعر اختيار ألفاظها في قوله : ([2]) (الخفيف)

طَوَيتُ بسمةٌ لِيَنْشرَ دَمْعٌ # وَ خَبتْ بَهْجةٌ لِيَلمعَ جُرْحُ

فقارن (البسمة/الدمع)، وتطرف في المقارنة الثانية ليجمع (البهجة/الجرح) بدل (البهجة/الحزن)، والجرح أدل وأقوى من الحزن, لأنّه في حكم ما سيكون, و في قوله كذلك : ([3]) (الخفيف)

إنَّ جُودَ الفقيرِ بالنَّزرِ جُودٌ # حَيثُ جُودُ الغَنِّي بالوَفْرِ شُحُ

قارن بين جود الفقير و جود الغني حيث يكون النزر خيرا من الوفر، فأبدل (الجود) الثاني بالشح, وكان هذا الاختيار مفاجأ أو مناقضا لم هو منتظر.

لقد عمد شعراء المهجر كذلك إلى توظيف المرادفات المعنوية كبديل أو بدائل لفظية ضرورية لوصف التجربة الشعورية, ومنهم **رشيد أيوب** إذ يقول : ([4]) (الطويل)

فلا النَّارُ فِي صَدْرِي تُجفّفُ أدْمُعِي # وَ لا عَبرَاتِي تُطفئُ النَّار فِي صَدْرِي

أبدل أو فاضل رشيد أيوب في الشطر الثاني التعبير(بالعبرات) عوض (الأدمع) حتَّى لا يقع في التكرار، وكلاهما (الأدمع / العبرات) يعبران عن موقف الحزن الطارئ على هذا البيت , ولجأ إلى اعتماد هذا التكرار لكن بفارق دلالي يفهم من خلال السياق

---

[1] المرجع السابق , ص 33.
[2] المرجع نفسه ، ص 36.
[3] المرجع نفسه, ص 36.
[4] رشيد أيوب : الأيوبيات ، ص 09.

الشعري للبيت بين كـــلمة (الدهر) بمعنى الزمن, وكـــلمة (الدهر) بمـــعنى المصائب والمحن في قوله : ([1]) (الطويل)

رِجالٌ لَهُم فِي كُلِّ يَومٍ عَجائِبُ # كَأَنَّهُم فِي الدَّهرِ فازُوا عَلى الدَّهرِ

أو باستحضار كلمات مستحدثة تجاور كلمات أصلية بسبب التقارب الدلالي بقوله : ([2])

لَهُم هِمَمٌ لَوْ كانَ للأرضِ مِثْلُها # لَفَكتْ قُيودَ الجَاذبية وَ الأسْرِ (الطويل)

فكلمة (الجاذبية) من الألفاظ الممجوجة في الشعر، فـــحاول الشاعر إضـــفاء شاعريتها من خلال عطف كلمة الأسر عليها .

أ-2-بنية التراكيب الدُنيا "**micro-symtagmes**" يقصد بالتراكيب الدنيا تلك التراكيب التي تتقيد بالفائدة الدنيا أو الصغرى، وهو ما يوافق الجملة "**phrase**" التامة في نحو العربية، مع الـــتركيز على بنية التركيب الاسنادي "**s. prédicatif**" الفـــعلي و الاسمي باعتبارهما أهم التراكيب الوظيفية في التحليل الوظيفي التركيبي عند اللغوي الفرنسي" **اندري مارتيني** ", ومحاولة رصد الخصائص الأسلوبية المميزة لهذا التركيب ضمن الشعر المهجري الحديث, فقد رأى " **أحمد الشايب**" أنّه و لما كان الشعر أدخل في باب الفن و أشـــد تمثيلا له كـــان بذلك أمـــيل إلى الإيجاز والاخـــتصار والاقتصاد في تـــــأليف العبارات << فـــمن حقه الاكتفاء بالعناصر الرئيسية كالمسند والمسند إليه دون التزام لفظة، و كثرة الروابط مثل حروف العطف و الجر مائلا بذلك إلى الرمز و الإشارة دون التصريح و التفسير>> ([3]) .

ويَرَى المحدثون العرب أنّ الاختيار خاصية غير مقصورة على الكلمات فقط << ولكنّ تتعداها إلى التركيب, فالشاعر يختار نسقا تركيبا من بين أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلا في خلق أنماط تركيبية ترتبط به و تـــدل عليه، وبهذا يتميز

---

[1] المرجع السابق ،ص 11.
[2] المرجع نفسه , ص 11.
[3] أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية ,ص 71.

مبدع عن آخر >> ([1]) , فباختيار المتكلم أو المبدع لأدواته التعبيرية << من الرصيد المعجمي للغة, ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو؛ أي عرضه مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب تتحدد أدبية النص >> ([2]), فالاختيار الأسلوبي للتركيب المعين هو اختيار أفضل السُّبل الكلامية أو التعبيرية التامة, و المفيدة عن الموضوع المقرر ([3]), مع توافر الصفات الجمالية الشكلية و المضمونة بـــأقصر السُّبل و الـــوسائل اللغوية، وهي لا تتعدى كونها تراكيب اسنادية فعلية أو اســـمية .

و لتحليل هاتين البنيتين سنعمد إلى ملاحظة و رصد سلوك التركيب الاسنادي (الـــفعلي و الاسمي) ضمن الشطر الشعري سواء أكان هذا في القصـــائد التقليدية أو التجديدية من خلال نوعين من الشطر: الشـــطر البسيط ؛وهـــو مـــا تضمن تركيبا اسناديا واحدا و الشطر المركب ما تعدد فيه التراكيب الاسنادية .

-**في الشطر البسيط** : نـــظم شعراء المهجر قصائد كثيرة تنوعت فيها انـــساق التعبير و التركيب بسبب تنوع اختياراتهم الاسنادية, ولم يخرجوا رغم ذلك عن الأطر اللغوية أو النحوية المعروفة، فإذا تناقصت حريتهم في نسج هذا التراكيب على النظم النحوية الثانوية ، فقد زادت حريتهم في اختيار مكوناتها اللغوية الفعلية أو الاسمية كما زادت حريتهم في اختيار المواقع, وترتيب هذه المـــكونات (الأسانيد) في حـــدود الأشـــطر و من أهم صورها ما ورد عن **أبي ماضي** يصف عجائز في فندق ,إذ يقول ([4]):

مِنْ حَولِهِنَّ الأَقاحِي # وَ الوَردُ المَنْثُورُ (المجتث)

وَ هُنَّ مُكْتَئِباتٌ # كأَنَّهُنَّ صُخُورُ

حافظ أبو ماضي على أركان الجمل الاسمية (الـــمبتدأ و الخبر) في حـــدود الشطر وخـــالف في ترتيب الوحدات اللغوية (المبتدأ و الخبر) بين البيت الأول (الشطر الأول) و البيت الثاني (الشطر الأول)، فجاءت هذه الأسطر في قالب الجملة الاسمية المجردة

[1] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي ،ص 196.
[2] أماني سليمان داود : الأسلوبية الصوفية، ص 30.
[3] ينظر : محمد كريم الكواز ، علم الأسلوب (مفاهيم و تطبيقات) , جامعة السابع ابريل ,ط1 ،دت ، ليبيا ,ص 58.
[4] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة، ص 275.

من كل زيادة أو إضافة أو عطف, أو كما فعل **القروي** في قصيدة (تحية الأندلس) بجمل فعلية تامة مجردة :([1]) (مشطور الرمل)

خَبْرِينَا كَيفَ # نُقْرِيكِ السَّلامَا

فحافظ القروي على الجملة الاسنـــادية بــمفعولين فـــي وزن مشطور الـــرمل, وزاد من الاقتصاد و الاختصار في نفس القصيدة ليخصص تركيبا واحدا في شكل بيت تام إذ يقول : ([2]) (مشطور الرمل)

لمَعَتْ فِيها # السُّيوفُ المَشْرَفِيَّهْ

إلاّ أنّ هذه التشكيلات قليلة جدا في الشعر المهجري لأنّها تخضع لبعض الأوزان العروضية الخاصة .

أمَّا الصورة الثانية ما أورده شعراء المهجر من أشطر بسيطة, و بتراكيب اسنادية مركبة أي جملة فعلية أو اسمية مركبة من جُمل دنيا في حدود الشطر, كما ورد عند **ايليا ابي ماضي** يقول :([3]) (المتدارك)

وَلَدٌ يَتَهادَى فِي العَشْرِ # وَ فَتَى فِي بُرْدِ العِشْرِينَا

فاختار أبو ماضي جملة أسمية في كل شطر, وجعل المبتدأ مفردا أمَّا الخبر فجملة فعلية واسمية، أو كما فعل **القروي** في الشطر الأول : ([4]) (الطويل)

شَحارِيرُ تَبْكِي فِي الرِّياضِ رَفِيقَها # وَ تَنْدُبُ ذا يُبْدِي وَ ذاكَ يُعِيدُ

أو ما فعله **نسيب عريضة** في البيت بقوله: ([5]) (مجزوء الرجز)

الجَسْمُ عَنْ عَجْزٍ خَضَعْ # وَ الرُّوحُ مَازالتْ تَثُورْ

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 536.
[2] المرجع نفسه , ص 537.
[3] ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 386.
[4] المرجع السابق ,ص 586.
[5] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 152.

و هي نمـــاذج تشكيلية اعـــتنى بـــها شعراء المهجر رغـــم قـــلة ورودها ضمن إشعارهم, أمَّا الجمل الفعلية المركبة، فقد اقتصرت على جُمل (مقـــول القول) التي هي في الأساس مفعولات بها , فتأتي الجملة الفعلية مركبة من جملتين في حدود الشطر الواحد كقول **إيليا أبي ماضي** : ([1]) (مخلع البسيط)

فَقَالَ: مَا أنتَ ذُو جُنونٍ # وَ إنَّمَا أنتَ ذُو وَفَاءْ

أو في حدود البيت كله عندما يقول : ([2]) (مجزوء الكامل)

قالَ العزيزُ لِنَفْسِهِ # يَا ليَتَنِي نَهْرٌ كَبِيرْ

أمَّا الصورة الثالثة و هي مـــا يرد من متعلقات و فـــضلات مـــع التركيب الاسنادي في حدود الشطر البسيط, ومن نماذجها إضافة التـــركيبات المكتفية "**s /outonomes**" و هو ما يقابل أشباه الجمل في العربية من جار و مجرور, أو ظرف مع التركيب الاسنادي، كـــقول **القروي** : ([3]) (الكامل)

العَيْشُ حُلوٌ فِي سَبيلِ رُقيِّهِ # وَ المَوتُ أحْلَى فِي سَبيلِ حَياتهِ

فتركيب (في سبيل رقيه) و(في سبيل حياته) تركيب جار و مجرور و مكتفٍ يمكن أن يستقل عن الجملة ترتيبا في نـــظر المدرسة الوظيفية الفرنسية،وقـــول **أبي مـــاضي** في قصيدة (الصديق): ([4]) (مجزوء الكامل)

جَعَدَ البنانُ بِعَرْضهِ # يُقْدِي اللُّجينَ مِنْ الوُفُودْ

أو قول **نسيب عريضة** في وصف بستان: ([5]) (مجزوء الرمل)

دَوْحةٌ جَرداءُ فِي القَفرِ # عُرِّيتْ مِن حُلل خُضْرِ

---

[1] ايليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 105.

[2] المرجع نفسه , ص 299.

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 118.

[4] المرجع السابق ،ص 266.

[5] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ,ص 89.

أمَّا مزيدات الظروف, فقد وردت بأشكال عدّة, فمنها ما تجاورت مع التركيب الاسنادي في حدود الشطر كما في قول **فوزي المعلوف** : ([1]) (الرمل)

وَ سَنَحْيا بَعدَ الرَّدى بَينَنَا # فِي كَيانٍ نُعْطِهِ بَعْضًا لبَعْضِ

فالـــشطر الأول بتركيب اسنادي مدعم بتركيبين مكتفين (بعد الردى) كظرف للـــزمان و (بيننا) جار و مجرور(ظرف مكان), أو ورود الظرف مستقلا للشطر الواحد تابعا للإسناد في الشطر الثاني من نفس البيت كقول **عريضة** بظرف :([2]) (محدث الرمل)

فَوْقَ هاتيكَ الصُّخورِ الشَّاهِقَة # قَدْ تَطّلبتُ العَواصِفْ

و وردت الظروف في شكل مونيمات مـــستقلة حسب تـــعبير الوظفيين مـــتجاورة مع تراكيب اسنادية في أشطر بسيطة

كقول **القروي** مُهددًا :([3]) (مجزوء الكامل)

اليومَ تَجْنِي مَا سَقَيتَ # بُذورَهُ العَلَقَ الثَمِينَا

فلفظة (اليوم) مونيم مستقل يصحُّ تغير موقعه في الشطر بل في البيت كله, ارتبط بتركيب إسنادي وحيد ، و هو (تجني) .

من نماذج الصورة الثالثة إضافة متجاورات أخرى للتركيب الاسنادي في الشطر البسيط, ومنها الأحوال أو النعوت أو المـــعطوفات, وهـــي وحدات لـــغوية تضاف إلى التركيب الاسنادي كذلك عن طريق الإلحاق "**expansion**", ومن نـــماذجه وقول **القروي** في قصـــيدة إلى (شباب العروبة)بإلحاق الحال يقول : ([4]) (مجزوء الكامل)

عِـــــشْ للعُرُوبَةِ هَاتفا # بِـــــحَياتِها وَ دَوامِهَا

---

[1] ينظر:ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف، ص 124.

[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 38.

[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 580.

[4] المرجع نفسه , ص 581.

و بإلحاق الحال الجملة في قول **عريضة** : ([1]) (الخفيف)

فلَمَسْتُ الوُجودَ وَ هُوَ عَليلٌ # لتَدَاوِي مِنِ الوُجودِ سَقَامَهُ

أو قوله أيضا بحال جامدة : ([2]) (مجزوء المتقارب)

أتَمْضِي الحَياةُ سُدًى # وَ مَا طَالَ فِيهَا المُقَامْ

و من نماذج الإلحاق بالمعطوفات قول **الياس فرحات** : ([3]) (الكامل)

مَنْ مُخبرٌ ذاتَ الدَلالِ وَ تُربْهَا # وَ الآلَ مِنْ صَافٍ وَ مِنْ مُتَكَدِّرِ

فتوالت المعطوفات "**coordinations**" بشكل متجاور و متسلل بعد التركيب الاسنادي ليتواصل الإلحاق بالعطف إلى نـــهاية البيت، كما جمع في شاهد آخر بين المــعطوف و التمييز بشطرين بسيطين إذ يقول : ([4]) (الخفيف)

إنَّ فِي المَوتِ وَ الحَياةِ لسِرًا # أعْجَزَ الأنبياءَ شَرْحًا وَ وَصْفًا

ــ في الشطر المركب : نظم الشعراء المهجريون قصائد عديدة تنوعت فيها أنساق التركيب, وتعددت بأشكال متنوعة إلى حد أن تراصفت التراكيب الاسنادية و خاصة الفعلية تراصفا عجيبا من مثل ما أورده **جبران خليل جبران** بأربعة تركيبات داخل الشطر عندما يقول : (الرجز)

لُومُوا وَ سُبُّوا وَ العَنُوا وَ اسْخَرُوا # وَ سَاوِرُوا أيَامَنَا بالخِصَامْ ([5])

و هو بيت من قصيدة (يا من يعادينا) رصف فيه الشاعر تراكيب فعلية و كلّها أوامر استعرض فيها معاني التحدي, و تدرج فيها من اللعان إلى السخرية في صورة جزئية

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ,ص 43.
[2] المرجع نفسه , ص 161.
[3] ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات (شاعر العرب) ، ص 198.
[4] المرجع نفسه ,ص204
[5] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ،ص 339.

تنم عن حالة نفسية عارمة ، وعاد ليخفف من وطأة هذا التجاور بتراكيب اسمية متساوية بين الشطرين في قصيدة (سكوتي انشاد) إذ يقول : ([1])   (الطويل)

سُكُوتِيَ اْنشَاْد و جُوْعِي تُخْمَةٌ # وَ فِي عَطَشِي مَاءٌ وَ فِي صَحْوَتِي سُكْرُ

و هو بذلك قد جمع بين متناقضات, وجعلها في قوالب اسنادية تخبر عن ذواتها بنقائضها مما يجلي ميزات أسلوبية دلالية و تركيبية معا، وعلى نفس الوتيرة و بنفس التركيب جمع بين تراكيب أسمية منفية عندما يقول: ([2])   (الرمل)

لسْتِ فِي الجَوِّ وَ لا تَحْتَ البِحَارِ # لَسْتِ فِي السَّهْلِ وَ لا الوَعِرِ الحَرَجْ

لم يبتعد **ايليا أبو ماضي** عن هذا النسق بقصيدة (المجنون) إذ يقول ([3]):   (الهزج)

أنَا الشَّادِي أنَا البَاكِي # أنَا العَارِي أنَا الكَاسِي

أنَا الخَــمْرَةَ وَالــدَّنُ # أنَا السَّاقِي أنَا الحَاسِي

فجاءت الأبيات أو الأشطر إلا الشطر الأول من البيت الثاني في شكل متوازٍ متعدد التراكيب طغى عليها طابع التجنيس اللفظي بين الأخبار مع تكرار لفظ المبتدأ (أنا) وعلى نفس الوتيرة أيضا سَوَّى **عريضة** بين موقفين متناقضين في تــركيبين اسناديين و خالف في التركيب الاسنادي الثالث ببيت يقول فيه : ([4])   (البسيط)

سِيَّانَ : أنْ تُصغِى للنُصْحِ أوْ تُقْضِي # يَا نَفْسُ فالآتي مِثْلُ الَّذي يَمْضِي

فالتــركيب الأول إسنادي اسمي بــمبتدأ محذوف تقديره (الأمر), والتــركيب الأول من الشطر الثاني إسنادي فعلى تقديره (أنــادي النفس), ثم قابل التــركيبين الأخيرين في كلا الشطرين (تصغى/تفضي), و(الآتي: تقديره الذي يأتي) مع الــذي (يــمضي)

---

[1] المرجع السابق , ص 339.
[2] المرجع نفسه ، ص 314.
[3] ايليا أبو ماضي : الاعمال الشعرية ،ص 472.
[4] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 96.

وهـــو في موقف آخر يعدل عن هذا النمط نسقي لينتقل إلى نمط آخر بأسانيد اسمية متوازية عندما يقول ([1]): (مخلع البسيط)

يَا ليلُ قدْ حَارَ فِيكَ عَقْلِي # فَفِيكَ عِزِّي وَ فِـــيكَ ذُلِّي !

وَ فِيكَ عِلْمِي وَفِيكَ جَهْلِي # وَ فِيكَ صَدِّي وَ فِيكَ وَصْلِي

قابل عريضة بين المبتدآت المؤخرة, وحافظ على الخبر الواحد (فيك) .و من الصور الأخرى و النادرة في التركيب المتعدد التجاور بين التركيبين و الاشتراك في المادة اللغوية في قول **القروي** : ([2]) (الكامل)

الوَحْشُ آنِسَةٌ وَ أُنْسُكَ نَافِرُ # حَتَّى مَتَى تَشْكُو وَ غَيْرُكَ شَاكِرُ

فلقد اشترك الخبر (آنسه) مع المبتدأ (أنسك) في التركيب الثاني مادةً , و اختلف الفعل (تشكو)في التركيب الثالث مع الخبر (شاكر) في الأخير دلالة، واتفقا في صوت الشين و الكاف . و من صور تعدد التراكيب في الشطر الواحد مع التدرج الدلالي المصاحب للموقف الشعري المتطور قول **رشيد أيوب** في قصيدة (يا شبابي) : ([3]) (الرمل)

وَ فَشَا الشَّيبُ بِرَأسِي فَمَحَا # صِبْغَةً كانَتْ بِهِ كالغَسَقِ

و قوله :([4]) (الرمل)

نَخَرَ الحُزْنُ عِظَامِي وَ مَشى # فِي فُؤَادِي مُسْرِعًا فِي تَلَفِي

أمَّا التدرج بتنويع نوعية التراكيب, فيقول **ميخائيل نعيمة** في قصيدة (حبل التمني):

نَتَمَنَّى وَ فِي التَّمَنِّي شَقَاء # وَ نُنَادِي يَا ليتَ كَانُوا وَ كُنَّا ([5]) (الخفيف)

فغيَّرَ نعيمة بين التركيبين الإسنادين بتركيب فعلي وآخر اسمي في الشطر الأول

و في بيتين خاطب نفسه باحثا عن كنهها مخاطبا أيَّاها يقول ([1]): (مجزوء الرمل)

---

[1] المرجع السابق ، ص 102.

[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة , ص 567.

[3] رشيد أيوب : الأيوبيات ص 31.

[4] المرجع نفسه , ص 32.

[5] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 20.

تَرْقَبِي المَوْجَ إلى أنْ # يَحْبِسَ المَوْجُ هَدِيرَهُ

وَ تَنَاجِي البَحْرَ حتَّى # يَسْمَعَ البَحْرُ زَفِيرَهُ

نلاحظ أنّ التركيب الثاني في البيتين حُوِّل من المصدرية المجرورة والمؤولة (انحباس) و(سَمَاع) إلى تركيب آخر اسنادي بفعل منصوب بأن ظاهرة ومضمرة (يحبس) و(يسمع) للحفاظ على التدرج الدلالي باختيار تركيب اسنادي بدل المصدر .

من صور التعدد البارزة في الشعر المهجري كذلك تعدد التراكيب داخل الشطر الذي يبدأ بأسلوب نداء, و هو شائع في الشعر العربي القديم أيضا, و منه قول **القروي** في قصيدة (تحية الحرية) : ([2]) (الخفيف)

يَا حَيَاةَ الأنامِ أهْلا وَسهْلا # بِهُتَافِ التَّرحيبِ ضَجَّ الأنامُ

فالشطر الأول يحوي ثلاث تراكيب اسنادية فعلية بالنداء و الأصل (أدعو) و تقدير الفعل المحذوف في (حللت) أهلا و (أنزلت) سهلا .

ب-بنية التَّحول و العدول :

سنحاول في هذا الجزء استعراض البنى التركيبية في حدود النسق الجُمَلي الإسنادي، لنرصد مظاهر التَّحَول و من سماتها<< التقديم و التأخير و الذكر والحذف, والتنكير, والتعريف , و قد درسها علم المعاني ضمن البلاغة العربية على نحو واف >>([3]), كما سنتعرض إلى دراسة بنية العدول أو الانحراف في هذا النسق الاسنادي ضمن الشطر الشعري المهجري .

ب-1-التقديم و التأخير : تناول القدماء ظاهرة التقديم و التأخير و منهم" **عبد القاهر الجرجاني**" إذ يقول << و اعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء أو تأخيره قسمين ، فنجعله مفيدا في بعض الكلام, وغير مفيد في بعض ...فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفاعل في كثير من الكلام أنه قد اختص لفائدة لا تكون تلك الفائدة

---

[1] المرجع السابق ,ص14

[2] الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 383.

[3] عدنان حسين قاسم : الاتجاه البنيوي في النقد الشعر العربي، ص 215.

مع التأخير >> ([1]), كما تناوله المحدثون العرب, وأطلقوا عليه **الــتحويل الموضعي** ويأتي التقديم و التأخير عندهم في هذا الإطار التنظيمي ليحدث تغييرا في بنية التركيب وفق قواعد تحويلية لتحقيق أغراض جديدة, إذ أن أي تعديل في نظام ترتيب الكلمات أو الألفاظ يحدث تغييرا في المعنى ([2]).وقد ينطوي التقديم و التأخير على مفارقات دلالية وأخرى ثقافية أو اجتماعية أو نفسية, تتضح سلبا كما تتضح إيجابا على هذه المستويات ([3]) إلا أن الجانب الفني أو اللغوي قد يكشف فيه عن مناحي أسلوبية بارزة .

إنَّ من أهم صور التقديم و التأخير أو التحول الموضعي في الشعر المهجري ما ورد عند **جبران** في قصيدة (حرقة الشيوخ) إذ يقول ([4]): (الرمل)

فَالّذي نَعْشَقُه يَأسا قضَى # وَ الّذي نَطلُبُهُ مَلَّ وَ رَاحْ

وَ الّذي حُزْنَاهُ بالأمْسِ مَضَى # مِثْلَ حُلُمٍ بَينَ ليلِ وَ صبَاحْ

فنلاحظ التحول الموضعي في الحال الجامدة (يأسا) كمونيم لاحق والجارو المجرور (بالأمس) كتركيب مكتفٍ في الشطرين الأولين من الــبيتين بين تركيبين إسنادين (نعشقه /قضى) و (حزناه/مضى), ولولا ضرورة الوزن لأمكن لنا أن نجزم بخاصة أسلوبية شكلية تنطوي على دلالة ترتبط بسياق البيتين، فالحال و الجار و المجرور أهم من التركيبين الموالين دلالةً في سياق الشعر, فقُدما لأهمية فيهما لأنّ دلالة الحالة وزمان الحالة أهم من الفعل, ومن صور تقديم التركيب المكتفي(الجار و المجرور) عند **أبي ماضي** قوله في قصيدة (أنفس العشاق) ([5]): (مجزوء الكامل)

القلـــبُ إلا بِالمُـــحِبَّـــ # ـةِ مـــَنْزِلٌ مُـــتَرَدِمٌ

هـــِيَ للـــجِرَاحَةِ مِرْهَمُ # هِيَ للسَّعادةِ سُـــلَّمُ

هِيَ فِي النُّجومِ تَألُـــقٌ # هِيَ فِي الحَيَاةِ تَرَنُّمُ

---

[1] سعيد حسن بحيري : دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة ص 207. نقلا عن دلائل الاعجاز : الجرجاني ص 108.

[2] ينظر : نوزاد حسن أحمد ، المنهج الوصفي في كتاب سيبويه ،، ص 283.

[3] ينظر : مصطفى السعدني : البنات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث،ص 207.

[4] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ,ص 342.

[5] ايليا أبو ماضي : الأعمال الكاملة، ص 504.

هِيَ أَنْفُسُ العُشَّاقِ فِي # غَسَقِ الدُّجَى تَتَبَسَّمُ

قدَّم أبو ماضي الـــتركيب المكتفي في (للجراحة / للسعادة/ في النجوم/ في الحياة) على أخبارها مع أنّه لم يقدم (في غسق الدجى) على الخبر (أنفس العشاق) في الشطر الأخير نظرا لبروز هذه التراكيب المكتفية في سياق الأشطر كبروز تركيب (إلا المحبة) في الشطر الأول من البيت الأول, وهذا التركيب في الشطر الأول من البيت الأول بمثابة بؤرة المعنى, ومنه تتفرع الأنساق التركيبية الأخرى على نفس الشاكلة (التقديم و التأخير) إلى أن تصل إلى التركيب النهائي، وعلى النمط التركيبي (هي أنفس العشاق) و بنفس الغرض أي الاهتمام قدم **القروي** تركيب مكتفيا و آخر إضافيا (من نبض الوجوه) على ما حقه التقديم في قوله : ([1]) (الطويل)

وَ عَاشَرْتُ مِنْ نَبْضِ الوُجُوهِ عَبْدًا # وَ عَانيتُ أنْواعِ الشَّقاءِ سَعِيدَا

ففي النماذج السابقة حاول الشعراء الحفاظ على نظام التوازي بين الأشطر, مما أوقعهم في التزام التقديم و التأخير, وهو التوازي الذي ظهر بشكل أفقي ضمن كل تركيب اسنادي فعلى أو اسمي , و لكن هــؤلاء الــشعراء ــ خارج نظام هذا التوازي ــ عمدوا إلى التقديم و التأثير أو التحول الموضعي لدلالات نفسية بغض النظر عن حكم و قيد القافية و الوزن, فقد قرأنا **للقروي** قوله : ([2]) (الكامل)

أَخْصَامُنا حُكَّامُنا فَلمَنْ نُرَى # نَشْكُو وأين مِنَ القَضَاءِ المَهْرَبُ

فنراه قد قدم (أخصامنا) على (حكامنا) لدلالة نفسية ذاتية تنبع من موقف سياسي, و هذه التحولات لا تخضع لنظام التوازي كما سبق رصده في النماذج الأولى, و لنفس الدلالة و الأثر النفسي قدم الشاعر تراكيب اسنادية, و جعلها في صدور الأبيات رغم أنّ ما تأخر فيها حقُّه التقديم في عُرفِ الشعراء و الأدبـــاء, وذلك في قـــول **نسيب عريضة** في قصيدة تأبينية مهداة إلى روح الشيخ (عبد الله البستاني) : ([3]) (الخفيف)

---

[1] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة، ص 557.

[2] المرجع نفسه , ص 566.

[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 233.

رَحْمَةُ اللهِ يَا أخِي تَعْمُرُ المَيْــ # ت فَصَبْرًا عَلى القَضَا وَ هَنَّاتِهِ

و يقول أيضا : ([1]) (الخفيف)

عَظُمَ الأجْرُ فِي فَقِيدِكَ يَا صَاِ # ح فَقُمْ وَ اترُكِ الأسَى لِبَنَاتِهْ

آخّرَ أسلوب النداء (يا أخي, يا صاح) عن بقية الوحدات اللغوية ، ليبرز التأثر و الحزن على مصاب الجلل, فهذا التحول غدا كانزياح عن العرف أو نوع من الاعتراض يخالف رغبة الشعراء ,و هنا يظهر الأثر و تضاف شحنة شعرية و شعورية ([2]). وقد يؤدي التحول الموضعي أو الانزياح في شعر المهجرين إلى خلق نوع من الـــــركاكة أو صعوبة في الانسياب الشعري أو النظم الشعري, وهذا للحفاظ على ضرورة إيقاعية أو عروضية، ومن شواهده عند **رشيد أيوب** في قصيدة (سلطانة البحار) يصف فيها باخرة (تيتانيك) المشهورة ليقول ([3]): (الرمل)

عــِنْدَمَا سُلْطانَةُ الــبَحْرُ سرَتْ # لَيلَةَ تَزْهُو بِأبهَى الحُلَلِ

كَعَرُوسٍ فِي الدُّجَى قِدْ خَطَرَتْ # وَ هِيَ بِكْرٌ بِالشّقَا لَمْ تَبْتَلِ

نرى ذلك الاضطراب الشعري في نظم الشطر الأول عندما قدَّم الظرف على التركيب الاسنادي, وهذا للحفاظ على الوزن و من ثمة التطريز الداخلي بتاء التــأنيث الساكنة أو كما فعل **الياس فرحات** يصف بطش الأسبان في الأندلس ([4]): (البسيط)

نارُ المَحَارَق فِي (إسبانيا) أكَلتْ # بِـــاسمِ الصَلِيبِ نَتَاجَ العِلمِ وَ العَمَلِ

كَأنَّـــمَا لَـــهَبُ الــنِّيرانِ ألسِنَةٌ # تَشْكُو إلى اللهِ جُنْدَ الغَـــيِّ وَ الخَطَلِ

فالبيت الأول منها مضطرب النظم لا ينساب انسيابا شعريا بسبب بعض المكونات اللغوية غير المناسبة (اسبانيا /المحارق), و التي زاد في اضطرابها دخول أو تقديم

[1] المرجع نفسه , ص 234.

[2] حسين خمري (شعرية الانزياح) مقال ، مجلة الآداب ، ع 05 ,قسم اللغة العربية , قسنطينة , 2000 م ,الجزائر , ص 189.

[3] رشيد أيوب : الأيوبيات ، ص 06.

[4] ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 125-126.

المركب المكتفي (في اسبانيا) على (أكلتْ)، أو كما فعل **فوزي المعلوف** في قصيدة (يوم مولدي),ليقول ([1]): (الخفيف)

فَوقَ حُضْنِ الرَّبيعِ فِي مِثْلِ هَذا الــ# يَـــومِ بَعْـــدَ العِشْرينَ مِنْ آيارِهْ

خَلَعَتْ وَرْدَةٌ عَلى الأرْضِ عَـــنْهَا # كَمّها وَ الدُّجَى صَرِيعٌ احتِضَارُهُ

يلاحظ ذلك التكرار غير المناسب لتركيبين مكتفين (على الأرض/عنّها) في البيت الثاني مع تقديم هذين التركيبين على المــفعول به (كمَّها), والتــقديم الغير المـــناسب في تركيب (الدجى صريع اختصاره) باعتبار أنَّ تركيب القياسي يكون بالشكل (الدجى اختصاره صريع).

ب–2–الحَذْف : يستند الحذف إلى تـــرك ما هو متوقع ذكره لدي القـــارئ أو السامع و هو ظاهرة أسلوبية تقوم على تفجير شحنات فكرية لدي الـــمستقبل([2]), ويـــرى رائد البلاغيين القدامى في الحذف أنّه أفصح من الذكر << .و الصمت عند الإفادة أزيد للإفادة وتجدك انطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتم ما تكون بيانا إذا لم تبن >> ([3]).

و لعل الحذف من القوانين أو التقنيات الشعرية الحديثة التي يلجأ إليها الشاعر الحديث قصد الاختصار أو الإيجاز أو تركيز, و تكثيف الدلالة ([4]), لذلك نجد أنَّ مبدعي القرن الحالي يكثرون في استخدام علامات الحذف خصوصا في القصص و الروايات, و إن كانت هذه العلامات تدل على حذف الكلمة أو عدة كلمات، أصبحت تـــشير الآن أنَّ الفكرة لا تزال في حاجة إلى المزيد من الشرح و التأويل, و أنَّ المـــقام لا يتسع لـــذلك ([5]), و لقد اعتنى شعراء المهجر بظاهرة الحذف, و توسعوا فيها إلى درجة حذف

---

[1] فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي ، ص 39.

[2] ينظر : فتح الله أحمد سليمان , الأسلوبية ، ص 29.

[3] مصطفى السعدني : البنات الأسلوبية ص 139 ,.نقلا دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني ، ص 112.

[4] ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 172.

[5] ينظر : حنفي بن عيسى ، محاضرات في علم النفس اللغوي ، ص 235.

أشطر بأكملها في قصائدهم الشعرية, ومن النماذج الدنيا في حذف بعض الوحدات اللغوية ما ورد عند **نسيب عريضة** قوله إلى نفسه : ([1]) (المتقارب)

سَمَاعًا ! ألا تُطربَينَ لمَعْنَى ؟ # ألا تَعْشقينَ مِنَ الشِّعْرِ لَحْنَا

و فيه حذف التركيب (اسمعي), وحافظ على المتعلق (المفعول المطلق) من مادته اللغوية، و بذلك عَمَل الشاعر على اختصار هذا التركيب الاسنادي بوحدة لغوية واحدة و هي في الأصل لاحقة للمحذوف المقدر, و بنفس النسق فعل نظيره **ميخائيل نعيمة** بقصيدة (فتش لقلبك) إذ يقول : ([2]) (مجزوء الكامل)

عَجَبًا، يَرُوعُكَ الظَّلامْ # فَتَبيُتُ مُرْتَجِفَ العِظَامْ

كما عَمَدَ المهجريون كذلك إلى حذف بعض الأدوات و أشهرها أداة النداء في بداية البيت, وحذفها في البداية يدل عليها و منها **لميخائيل نعيمة** قوله ([3]): (الهزج)

أخِي إنْ ضَجَّ بَعْدَ الحَرْ # بِ غَرْبِيٌّ بِأعْمَالِهْ

أخِي إنْ عَـــادَ بَعْدَ الحَرْ # بِ جُنْدِيٌّ لأوْطَانِهْ

و كذلك فعل **القروي** في قصيدة مدح, إذ يقول : (المتقارب)

عَميدَ البِلادِ ! عَليكَ السَّلامْ # نِدَاءً يُوازِي صَلاةَ الأنامْ ([4])

إلا أنّهم عمَدوا إلى حذف الكثير من الوحدات اللغوية في أنساقهم الشعرية لأغراض ذاتية, و أخرى وزنية و عروضية خاصة في قصائدهم التقليدية، ومنها **للقروي**:([5])

قَالتْ نَسَيتَ اسْمِي فَقُلتُ اعْذُرِي # ذَهَبَ الشَّبَابُ الغَضُّ وَ انْقَطَعَ الرَّجَا (الكامل)

---

[1] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 106.
[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ص 92.
[3] المرجع نفسه ، ص 12.
[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 408.
[5] المرجع نفسه , ص 124.

فحذف القروي نون الوقاية و ياء المفعول في (اعذريني) كما حذف همـــزة (الرجاء) في القافية, والسياق الشعري يدل على ذلك في الحذف الأول و يسمح بذلك في الحذف العروضي ، ولجأ **أبو ماضي** إلى حذف(اللام) عند قوله ([1]): (الكامل)

لـــوْ أستطيعُ كَتَبتُ بـــِالنِيرانِ # فَـــــلقدْ عَيَيْتُ بِكُم وَعَيَّ بَيَانِي

وَ لَكِدتُ أَسْتَحِي القَرِيضَ وَ اتقِي # أنْ يَسْترِيبَ يراعتي وَ جِنَانِي

فحذف لام (كتبت) و ذكرها في البيت الثاني(لكدت), كـــما حذف المهجريون أركانا في التركيب الاسنادي الاسمي, و لم يختلفوا في ذلك عن الحذف و التقدير في مقاييس اللغة العربية إلا أنّهم وسعوا من ظاهرة الحذف ليحذفوا وحدات لغوية لا تخضع للتقدير اللغوي، بل للتقدير المـــبني على تأويل القراء و فهمهم للنصوص الشعرية, و من ذلك أننا لا نستطيع في بعض الحالات تقدير المحذوف المناسب بعينه، و من أمثلته قول **فوزي المعلوف** : ([2]) (الخفيف)

يَا لأمْسِي كَمْ فِيهِ مِنْ غُصَصٍ # وَ لَيُومِي (...) مِمَّا يَكنُ غَدِي ؟

فلا يمكن تقدير المحذوف بعينه إلا إذا عدنا إلى سياق البيت أو القصيدة كلها

أو كذلك قول **جبران خليل جبران** من قصيدة (حرقة الشيوخ) ([3]): (الرمل)

(...) تلكَ الأيامُ تَولَّتْ كالزُهورِ # بِهُبُوطِ الثَّلجِ مِنْ صَدْرِ الشَّتاءِ

فالَّـــذِي جَادتْ بِهِ أَيدِي الدُّهورِ # سَلَبَتْهُ خِلْسَةٍ كَفُّ الشَّقَاءِ(...)

و بالعودة إلى سياق القصيدة يمكننا أن نقر بأن البيتين في حكم جملة مقول القول يفسره البيت السابق لهما و هو : (الرمل)

وَ تَلوْنَا الشِّعرَ حَتّى سَمِعَتْ # زُهْرُ الأفْلاكِ صَوْتَ الأنْفُسِ

---

[1] إيليا أبو ماضي الأعمال الشعرية،ص 578.
[2] ينظر:ربيعة ابي الفضل ، فوزي المعلوف ،ص 157.
[3] جبران خليل : المجموعة الكاملة، ص 342.

و على نفس النسق يظهر **أبو ماضي** حذفا في قوله من قصيدة (شكوى) ([1]): (الرمل)

يا شُهُودِي عِنْدمِا كُنَّا مَعًا # ذَكِّرُوهَا (...) أينَ أنتُم يَا شُهُودُ ؟

وذلك بتقدير محذوف لا يحتكم إلى قاعدة لغوية بل إلى انطباع المتلقي, واستيعابه للبيان الشعري في النص أو القصيدة, أمَّا في النماذج الشعرية الحديثة في الشعر المــهجري و التي تتخذ أشكالا, و أنماطا, و أنساقا شعرية متعددة و متنوعة, فقد أبدع المهجريون في صور الحذف إلى أن احتفظوا من البيت بوحدة لغوية واحدة تشكل القافية الموحدة و من نماذجهم قصيدة (لوْتَرينَ) **للقروي**، يقول منها ([2]): (مجزوء الخفيف)

أيْـــنَ يَا هندُ أنتِ أينْ # لِتَرَيْ آهٍ لَوْ تَرَيَنْ

شَبَحًا بَاسِطُ اليَدَيْنْ # يَسْكُبُ الدَّمْعَ جَدْوَلَينْ

(...) أَحْمَرَيْنْ

فيمكن أن تكون هذه الوحدة (أحمرين) بقية من بيت آخر أو شطر منفرد، أو تكون مجردا إضافة (زيادة) على أنّها صفة (جدولين) انفصلت بسبب الضرورة الوزنية .

ب-3-الإضمار : يوصف الضمير بأنّه وسيلة من وسائل الإبهام تعبيرا عن مكنون النفس مستهدفا التركيز والتكثيف موازاة لصغر تكوينه و ضآلة حجمه، والمعنى الصرفي العام للضمير هو عموم الحاضر أو الغائب، وتنقسم الضمائر إلى ثلاثة أقسام ضمائر الشخص، و ضمائر الإشارة، وضمائر الموصول([3])، وسيختار هذا الجزء ضمائر الـــشخص لـــيجلي التشكيلات الأســـلوبية لـــها من خـــلال الـــقيم الـــخلافية بـــينها و مواضع ترتيبها في الأنساق التركيبية ضمن الشطر أو البيت الشعري، و قد لاحظ النقاد الأسلوبيون أن تفوق أو سيطرة نوع معين من الضمائر في التركيب قد يحوي دلالات كسيطرة ضمير التكلم ــ مثلا ــ للمفرد على غيره من الضمائر يؤكد

---

[1] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية ،ص 264.
[2] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة ،ص 512.
[3] ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ،ص 124.

الحضور القوى للذات المتكلمة ([1]), ومنه فقد اهتم شـــعراء الــمهجر بظاهرة الإضـــمار و أوردوها في أنساقهم التركيبية بكيفيات متعددة و متنوعة, ومـــن أهم الضمائر التي وظـــفوها و أكثروا منها ضمائر الحضور في التكلم (أنا، ت، ي، نحن) والخطاب (كــم، أنـــت ، أنـــتم), و أبـــرز الشواهد عليها قصيدة (الطلاسم)**لأبـــي ماضي** الذي اعتمد فيها الشاعر على نسق يكثر فيه من استخدم (تاء الفاعل المتكلمة) والتي يدل بها على حضور قوي للذات في القافية عندما يقول ([2]): (مجزوء الرمل)

جِئتُ لا أعْلَمُ مِنْ أيْنَ وَ لَكِنِّي أَتَيْتُ

وَ لقِدْ أبْصَرتُ قُدَامِي طَرِيقًا فَمَشَيَتُ

إلى أن يلتزم بنسق تركيبي واحد في جميع المقاطع، وهو(لست أدري)، أو عندما يتقمص شخصية (الطين) في قوله ([3]): (الخفيف)

لسْتُ أدْرِي مِنْ أينَ جِئْتُ وَ لامَا # كُنتُ أوْ مَا أكُونُ يا صَاحِ فِي غَد

أو عندما يتكلم بضمير الجماعة و بلسان حالها : ([4]) (الرمل)

نَحْنُ فِي الجَهْلِ عَبيدٌ للهَوَى # وَ مَعَ العِلْمِ عَبيدُ الدَّوْلِ

أو يجمع ذاته مع ذات الآخرين, فيجاور بين الضميرين و كأنّهما بيت واحدٌ :

عندما يقول مُستجديًا : ([5]) (المتقارب)

أنَا أنْتم إنْ ضَحِكتُم لأمْرٍ # ضَحِكْتُ وَ أدْمُعُكُمْ أدْمُعِي

فالجمع كان بين التكلم و الخطاب تارة, وبين الخطاب و التكلم تارة أخرى في نسق متحول ، أو يعدل إلى تحول آخر بفصل ذاته عن الآخرين في نسق متوازن عندما يقول([1]): (الهزج)

---

[1] ينظر : فوزي عيسى ، النص الشعري و آليات القراءة منشأة المعارف الاسكندرية 1997م ، مصر، ص 20.

[2] ايليا ابو ماضي : الأعمال الشعرية ،ص 156.

[3] المرجع نفسه , ص 261.

[4] المرجع نفسه , ص 463.

[5] المرجع نفسه , ص 399.

أنَا الشَّادِي أنَا البَاكِي # أنَا العَارِي أنَا الكَاسِي

ولقد نوّع **القروي** في سياق شعري بين فصل الضمير، واتصاله للتعبير عن الــذات الكبرياء ، إذ يقول : ([2]) (الوافر)

أنَا القَرَوِيُّ للأرْزِ انْتِسابِي # وَ لبْنَانِيَتِي شَرَفٌ وَ مَجْدُ

أو كما فعله **نسيب عريضة** عندما كرّر ضمير التكلم لتأكيد ذاته :([3]) (مجزوء الكامل)

فأنَا أنَا لا العَذّلُ يُثْــ # نيني وَ لا يَدْعُوا اهْتِمَامِي

ليستمر في التأكيد على ذاته بفصل نفسه على الآخرين، فيقول : ([4]) (مجزوء الكامل)

أنَا لَسْتُ مِنْكُمْ فِي القَبِيْــ # ل وَ إنْ يَطُلْ فِيْكُمْ مُقَامِي

فالشاعر المهجري في هذا النماذج لم يدّخر جهدا في استعمال ضمير التكلم مــنفصلا أو متصلا لإبرازه ومن ثمّة إبراز ذاته, لينسب إلى نفسه ما يتمتع به, أو ما يمكن أن يفعله بتاء الفاعل، وفي نماذج أخرى يتعالق ضمير التكلم بضمير الغياب (هو) أو(الهاء) عند المهجرين في تحول دلالي و تركيبي كقول **أبي ماضي:**([5]) (الطويل)

أنَا آدَمِيٌّ كَانَ يَحْسَبُ أنَّهُ # هُوَ الكَائِنُ الأسمى وَ شِرْعَتُهُ الفُضْلَى

فحوّل ضمير المتكلم (أنا) إلى ضمير غياب بصورتين في الحشو (أنّه) ثم فصل الغائب (هو)، وحوله إلى اتصال (شرعته), ومن ضمير التكلم في (أنا) إلى الــغياب في الآخر عند **القروي** قوله : ([6]) (البسيط)

أنَا الّذِي طَلّقَ الدُّنيا وَ بَهْجَتَها # وَ عَاشَ أزْهَدَ مِنْ قِسِّيسِهَا الوَرِع

---

[1] المرجع نفسه , ص 472.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 180.
[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 226.
[4] المرجع نفسه , ص 227.
[5] ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية ،ص 487.
[6] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة، ص 287.

فبعد التعبير بالتكلم لذات الشاعر حول الإظهار في الذات الأخرى إلى الغياب بضميرين (بهجتها) و (قسيسها)، ومنه نرى أن ضمير التكلم في الشعر المهجري يكثف الذات المهجرية في شكل ضمير الأناة (أنا) وضمير الفعل (ت) بشكل كبير جدا قد يطغى على جسد القصيد، كما قد يتحول في الــكثير من السياقات الــدنيا (البيت) إلى خطاب الآخر (أنت، انتم، كم) بتجاور أو التناظر, أو يعمل على تحويل هذا التكلم إلى غياب منّوع (مفصول/ أو متصل), أو يعالق هذا التكلم و ضمير الغياب بمظاهر مختلفة.

وظف المهجريون ضمير الخطاب بشتى أنواعه و أشكاله المختصرة في أنساق متعددة و من أهمها :

-خطاب الضمير في النسق المنظم :وهي ضمائر خطاب وردت في أنساق منظمة عند أغلب شعراء المهجر, و منهم عند **القروي** قوله : ([1]) (المتقارب)

رَأيتُكَ فِي الحُجْرَةِ البَارِدَة # تَسَاقَطُ عَيْنَاكَ دَمْعًا سَخَيًّا

أو قول **فرحات** : ([2]) (الكامل)

فاجْعَلْ ضَرِيْحَكَ جَاهِزًا أبَدًا # وَ أعِدْ نَعْشَكَ وَ احْمِلِ الكَفَنَا

كما قال أيضا : ([3]) (الكامل)

فَستأكُلُونَ أكُفكُمْ نَدَمَا # وَ سَتَشْرُبُونَ دُمُوعَكُمْ حُزْنَا

و هي أنساق تركيبية تموضع فيــها الضمير تموضعا مــنظما يــشبه ذلك الــتوازي في الإيقاع, وزاد ظهور هــذا التــوازي في ضمير الخطاب مع ضمير التكلم وذلك في قول **أبي ماضي**: ([4]) (الكامل)

أنْتُم بَنُو وَطَنِي وَ أنْتُم إخْوَتِي # وَ أنا امْرُؤ دِيْنُ المَحَبَّة دِيْنِي

---

[1] المرجع السابق ، ص 592.

[2] ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات،ص 151.

[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص 148.

[4] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية،ص 591.

فقابل أو ناظر الشاعر بين ضمير الخطاب أنتم داخل الشطر بالتكرار ثم حول إلى ضمير التكلم أنا بالشطر الثاني, وعلى نفس المنوال أورد **رشيد أيوب** قوله : ([1])

أَنَّمَا أَنْتَ إلى البَحْرِ تَعُودُ # وَ أَنَا هَيْهَاتَ عَوْدِي للدِّيَارْ (الرمل)

فنسق الخطاب قابل نسق التكلم في الشطر الثاني في شبه توازي منظم .

ـ خطاب الضمير في النسق المُوزع: و هي ضمائر خطاب متنوعة وزعت بالنسق التركيبي في أشكال غير نسقية، و منها عند **القروي** : ([2]) (الطويل)

ألمْ تَقْرَحُوا أنتُم بِنَفْيِ رِجَالِكُمْ # ألمْ تَشْنِقُوا استِقْلالَكُم بِحِبَالِكمْ ؟

فالسياق حافل بضمير الخطاب بين (أنتم ، كم) في غير نسق منظم أو ثابت .

–خطاب الضمير في النسق المتعدد و الموزع :وهي أنساق بضمائر خطاب متصدرة و ضمائر تكلم أو غياب في نسق غير منظم, ومنه قول **أبي ماضي:** ([3]) (الوافر)

وَ كُنْتُم كُلمَّا زِدْنا لِيَانا # لِنُسْبِرَ غَوْرَكُم زِدْتُمْ عَرَامَا

نوَّع أبو ماضي بين خطاب الضمير المتصدر و خطاب التكلم(زدنا) في الشطر الأول، ثم خصّ الشطر الثاني للخطاب فقط (غوركم / زدتم) .

أمَّا خطاب ضميرالخطاب مع ضمير الغائب، فقد تصدر ضمير الخطاب في بعض الأنساق الشعرية, وتلاه الغياب بأشكال متنوعة، و منها عند **القروي** ([4]): (الطويل)

كَفَاكُم كَلامًا أنْ تَلَوْتُم كَلامهُ # وَ مَا زَادَ عَنْهُ فالّذي زَادَ أحْمَقُ

فحوّل القروي التركيب من ضمير الخطاب (كم/تم) إلى ضمير الغائب (ـه) مرتين و هو تعدد و تنوع غير نسقي .

[1] رشيد أيوب : الأيوبيات ،ص 23.
[2] الشاعر القروي : الاعمال الكاملة ،ص 558.
[3] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية ،ص 536.
[4] المرجع السابق ، ص 564.

أمّــا ضمير الغياب عند شعراء المهجر، فــما يميزه هو انحصار بـــعض السياقات أو الأنساق التركيبية في حدود الشطر أو البيت أحيانا بتوظيف ضمير الغياب منفردا عن بقية الأنواع الأخرى (الخــطاب و الــتكلم), وقــد ظهرت فـــي ذلك انساق مـــنظمة و أخرى غير منتظمة :

-ضمير الغياب النسقي: ظهر في شكل متوازٍ عند قول **القروي**: ([1]) (السريع)

طاهِرُهُم مُنْغَمِسٌ فِي الفُجُورِ # ظاهِرُهُم يَحْكِي بَيَاضَ القُبُورْ

أو كما فعل **نسيب عريضة** : ([2]) (الخفيف)

سَارَ فِي دَرْبِهِ الطوِيْلِ سَنِيْنَا # يَتَنَاسَى أشْوَاقَهُ وَ الحَنِيْنَا

و قوله : ([3]) (مجزوء الرمل)

أنْكَرَتْهَا العَينُ نَاظِرَةٌ # وَ ازْدَرَتْهَا البُهُمُ نَافِرَةُ

-ضمير الغياب غير النسقي : ظهر في أشكال عديدة و توزيعات كثيرة مع مراعاة الفصل في جنس الضمير بين المذكر و المؤنث في بعض السياقات، فما خُصص لضمير الغائب المذكر قول **عريضة** : ([4]) (الخفيف)

هُوَ يَمْشِي وَ لا يَرَى مَا أمَامَهْ # رُوحُهُ فِي السَّماءِ فَوقَ الغَمَامَهْ

و عند **فوزي المعلوف** عندما يقول في الحكمة : ([5]) (الخفيف)

إنَّ مَنْ جَاءَ مَهْدَهُ مُكْرَهًا يَمْــ # ـضي إلى لَحْدِهِ غَدًا وَ هُوَ مُكْرَهْ .

أمَّا ما خُصص لضمير الغائب المؤنث قول **رشيد أيوب** : ([6]) (الطويل)

هِيَ النَّفْسُ أنْ مَلَّتْ وَ زَادَ عَنَاؤُهَا # وَ فَاز عَلى طَيِّبِ الحَيَاةِ شَقَاؤُهَا

---

[1] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ص 552.
[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 99.
[3] المرجع نفسه , ص 79.
[4] المرجع نفسه , ص 39.
[5] فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي، ص 38.
[6] رشيد أيوب : الأيوبيات ص 18.

و في بعض الأنساق الأخرى تنويع بين غياب المؤنث وغياب المذكر في توزيعات مختلفة مع الاقتصار على ضمير الغائب دون غيره، و منها عند **إيليا أبي ماضي** :([1])

كُلُّهَا كُلُّهَا لَهُ # وَ عَلى غَيْرِهِ حَرَامُ (مجزوء الخفيف)

وفي قول **عريضة** مُحولا بينَ غياب الضمير للمذكر والمؤنث في شكل متواتر:([2])

وَدَّعَتْهُ مَعَالمٌ وَ رُسُومٌ # شَقَّهَا أَنَّهُ سِواهَا يَرُومُ (الخفيف)

أمَّا ما خصص لغياب الجمع أو الجماعة دون غيرها من الضمائر قول **عريضة**: ([3])

مِنْ أَجْلِ مَنْ طَوَتْهُم الأرْمَاسُ # ثُمَّ تَلاهُم أهْلُهُم وَ النَّاسُ (الرجز)

و هي أنساق تركيبية عمدت بطريقة ، أو أخرى إلى التزام الغياب من الضمائر دون غيره مع التنويع في تشكيل هذه الأنساق تركيبا, أو تحويلا في الجنس و العدد مع أننا لا ننفي ورود ضمائر الغياب مع التكلم أو مع الخطاب أو الجمع بين هذه الأنواع كلها ضمن سياق واحد أو شطر واحد كما في قول **عريضة** : ([4]) (البسيط)

فَقُلْ لَهُم : أَعَجِبْتُم مِنْ تَجَلُّدِنَا ؟ # فِيمَ الشِّكَايةُ ؟ لا سَمْعٌ بِأذَانِ

ب-4-الاعتراض : وهو إيــراد الــكلام بين عنصرين متلازمين ومرتبطين في نسق لغوي وتركيبي معين، و للاعتراض أشكال أشهرها : اعــتراض بين المسند و المسند إليه، أو بــين النعت و المنعوت، أو بين الــقول و مقوله ([5])، و للاعتراض مظاهر عديدة و متنوعة، و منها ذلك الاعتراض الذي تناولناه في باب الــتقديم و التأخير عند تقديم بعض التراكيب بين شــيئين متلازمين في التركيب الاسنادي كقول **القروي** فيما سبق:

(وَ عَاشَرتُ مِنْ بيضِ الوُجُوهِ عبدا # وَ عَاشَرتُ أنْواعَ الشَّقاءِ سَعِيدَا)

---

[1] ايليا أبو ماضي الأعمال الشعرية ،ص 542.
[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 97.
[3] المرجع تفسه , ص 158.
[4] المرجع نفسه , ص 49.
[5] ينظر : فتح الله أحمد سلمان ، الأسلوبية، ص 169.

فهذا الاعتراض من الأنواع الشائعة في شعر المهجرين, و له أغراض نفسية و ذاتية لا ترقي في بعض الأحيان إلى الأغراض التي يقصد أو يعمد الشاعر فيها إلى توظيف الاعتراض كظاهرة شكلية و تركيبية تنم عن حالات شعورية عارمة, ومن أهم النماذج التي اعتمدها المهجريون في الاعتراض ما يلي :

-اعتراض النداء : أكثر شعراء المهجر من توظيف النداء كتركيب إسنادي اعتراضي ينمُّ عن وجدانية عارمة, ومن أمثلته عند **القروي** قوله : ([1]) (الكامل)

هذَا حَبِيبُكَ يَا فُؤادِي نَائِمٌ # تَغْشاهُ بَعْدَكَ صُفِرةٌ وَ تَحَوُّلُ

فجملة (يا فؤادي) معترضة بين طرفي التركيب الاسنادي (هذا ...نائم) كما اعترض التركيب الإضافي (بعدك) تركيب الإسناد (نغشاه ...صفرة) أي بين المــفعول المقدم والفاعل المؤخر, و مثله عند **أبي ماضي** في قوله : ([2]) (الرمل)

أمْنَحِينِي يا نُجُومُ الألَقَا # وَ هِبِينِي يَا زُهُورُ العَبَقَا

إذ عمد أبو ماضي إلى الاعتراض المتوازي بين الشطرين, و في نسق منظم بين مفعولين أو بين الصفة و موصوفها في قول **رشيد أيوب** : ([3]) (الطويل)

وَ لِي حَسَنَاتٌ يَا زمانَ كَثِيرةٌ # فَمَالَكَ تَرْوِيهَا عَلَيَّ مَسَاوِيَا

أو بينَ أرْكانِ الاسنادِ الاسمي مبتدأ و خبر كما فعل **القروي:** ([4]) (مجزوء الخفيف)

أيْنَ يَا هندُ أنتِ أينْ # لِتَرِيْ آهٍ لوْ تَرِينْ

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 571.
[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ،ص 425.
[3] رشيد أيوب : الأيوبيات ،ص 42.
[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 512.

-اعتراض الحـــال : وظـــف الشعراء المهجريون الجـــملة الحالية كجملة اعتراضيه في النسق التركيبي لدلالات شعورية, و بكيفيات عدة , ومنها قول **أبي ماضي:** ([1])

فأجَابَنِي وَ الدَّمعُ مِلءُ جُفُونِه # كَمْ ذا تُسَلِيني وَ لا تُسَلينِي (الكامل)

فتركيب الاعتراض بالجملة الحالية الاسمية اتخذ من الموقع ما فصل بين المفعول به الأول, وبين المفعول به الثاني (مقول القول)، أو بين القول و مقوله مباشرة عند **رشيد أيوب** : ([2]) (الطويل)

فقالتْ: وَ دَمْعُ العَيْنِ يَجْرِي بِزَفْرَةٍ # أيَا شَيْخُ دَعْنِي الآنَ أقْضِي بِحَسْرَةِ

-اعتراض الظروف : اعتنى الشعراء المهجريون بالظرف و اعترضوه في أنساقهم التركيبية مع التنوع بين المتصرف وغير المتصرف, ومن نماذجهم قول **الياس فرحات**([3]): (الوافر)

وَ هَلْ صَارَ اليَهُودُ اليومَ نَاسًا ؟ # إذنْ فالنَّاسُ فِي وَضْعٍ مَعِيْبِ

فاعترض فرحات الظرف المتصرف(اليوم) بين اسم صار (اليهود) و خبرها(ناسا)

أو كـــ**القروي** الذي اعتـــرض الظرف غير المتصرف للمكان بـــين المفعولين أيضا في قوله : ([4]) (الخفيف)

اجْعَلِ الأرضَ حَيْثُ كُنْتَ جِنَانَا # إنْ تَكُنْ قَدْ هَجَرْتَ مِنها حَنَانَا

-اعتراض المفعولات : وظف شعراء المهجر المفعولات كوحدات لغوية معترضة بين وحدات متلازمة في التركيب, وظهرت هذه المفعولات في شكل ألفاظ منفردة تدل على جمل محذوفة أو تراكيب اسنادية محذوفة و مقدرة كقول **فوزي المعلوف** ([5]):

---

[1] ايليا أبو ماضي: الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 590.
[2] رشيد أيوب : الأيوبيات، ص 17.
[3]ينظر: سمير بدران قطامي ، الياس فرحات ، ص 150.
[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 421.
[5]فوزي المعلوف: مختارات(مناهل الأدب العربي) ، ص29

قالَ أيْضا لِزَوْجَتِهِ حَـوَّاء # .. .بِابْتِسَامْ (محدث الخفيف)

كَفْكِفِي الدَّمعَ أبْشِرِي بِالصَّفَاء # ....وَ السَّلامْ

فالاعتراض بـ (أيضا) بين أطراف التركيب الاسنادي الفعلي (قـال...لزوجته...) وأيضا من المفعولات المطلقة المنقطعة التي تؤول بجمل محذوفة, أوما أورده **القروي** في قصيدة (جميل) عندما يقول : ([1]) (المجتث)

جَميلُ رُحْمَاكَ! دَعْنِي # مِنَ القَوَافِي العَقِيْمَه ْ

فـ(رحماك) لفظ معترض بين تـركيبين اسناديين, وهـما تـركيب النداء (يـا جميل) و تركيب الإسناد الفعلي (دعاني) ليقف كتركيب تقديره (ارحم رحماك) يتوسط بينهما

ب-5-التضمين اللغوي : و هو نوع من التفاعل النصي اللغوي بين وحـدات لغوية سابقة، وأخرى لاحـقة في نسق تركيبي واحد, و هو أسـلوب بلاغي قديم وظفه الشعراء و الأدباء القـدماء في نصوصهم الأدبية, وعدَّه النقاد آنذاك كظاهرة فنية أطلقوا عليها مصطلحات عدَّة أهمها :المعارضة أو الاقتباس أو السرقة ... , كما أطلق عليها المحدثون اصطلاحات عديدة أهمها : التناص أو الحوارية، ولقد وظف الشاعر الحديث أسلوب التضمين ليتحول بالبنية اللغوية إلى اتجاه آخر لخلق معادلات لبـعض الأبعاد الفكرية و الشعورية لرؤياه([2])، وسنعمد في هذا الجزء إلى رصد التضمين اللغوي الذي يتأسس على ظلال تطورية تاريخية سـابقة من وحدات لغـوية وافـدة من نصوص أخرى , كما سنرصد ظاهرة الـتضمين اللغوي في النسق التركيبي لوحدات لغوية :

[1] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ، ص 599.
[2] ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية ،ص 235.

-<u>التضمين التقليدي :</u> في هذا النمط حاول شعراء المهجر الحفاظ على انساق تركيبية قديمة بإعادة تعديلها في انساق جديدة مع الحفاظ على مبدأ المماثلة "**homologie**" بين الطرفين أو السياقين الماضي و الحاضر، و منها قول **القروي** : ([1]) (الوافر)

إلامَ إلامَ نَحْتَكِرُ السَّلامَا # وَ أَهْلُ الأرضِ قَدْ عَبَدُوا الحُسَامَا

هذا التركيب لا يختلف كثيرا في الظرف و في المعنى عن ما قاله الشاعر المصري "أحمد شوقي" في قصيدة بمناسبة الخلاف بين مصر و السودان عندما قال: (الوافر)

(إلامَ الـــخُلْفُ بَيْنَكُمْ إلامَا # وَ هَذِي الضَّجّة الكُبرَى عَلامَا)

و نرصد الخلاف بين التركيبين في الحفاظ على ثنائية بعض الوحدات اللغوية (إلاما) مع الجمع بينهما في البيت الأول، و الفصل بينهما في بيت شوقي .

و في بيت آخر يضمِّن الشاعر بقايا تركيب قديم للشاعر الجاهلي(زهير بن أبي سلمى) عندما قال :(وَ هَل يُنْبِتُ الخَطِيَّ إلا وَشِيجُه # وَ تُغْرَسُ إلا فِي مَنَابِتِهَا البَقْلُ) (الطويل)

فيقول **القروي** في قصيدة (الربيع الأخير: ([2]) (البسيط)

لا يُنْبِتُ الدِّينُ بُغْضًا فِي مَزَارِعِنَا # مَهْمَا أخُو الجَهْلِ مِنْ أشْوَاكِهِ بَذَرَا

فحافظ القروي على بعض الوحدات اللغوية المتماثلة كـــ(ينبت) ليستحضر هذا الموقف القديم في موقف حاضر و جديد.

كما عمَدَ المهجريون إلى تضمين بعض الوحدات اللغوية القديمة تضمينا تاما باستحضار بعض المقاطع الـــلغوية و إلحاقها في أنساقهم التركيبية الجديدة, و منها قول **نسيب عريضة :** (الطويل)

كذا مَاتَ فِي البَيْدَاءِ غَيْرَ مُوَسَّدِ # أمِيرُ <u>((عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيْمَتُهُ الصَّبْرُ))</u> ([3])

---

[1] الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،ص 603.

[2] المرجع نفسه , ص 189.

[3] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، ص 219.

فالتركيب (عصي الدمع شيمته الصبر) مأخوذ من بيت (أبي فراس الحمداني) عند قوله :(أَرَاكَ عَصِيَّ الدَمْعِ شِيمَتَكَ الصَبْرُ # أَمَا للهَوَى نَهْيٌ عَليكَ وَلا أَمْرُ) (الطويل)

وعلى نفس المنوال و النسق ضمن **فوزي المعلوف** تركيبا قديما لـــ(أبي العلاء المعري) في قصيدة (يوم مولدي) عندما قال : ([1]) (الخفيف)

تَعَبٌ كُلُهَا الحَياةُ وَ هَذَا # كُلُّ مَا قَالَ فَيلسُوفُ المَّعَرَّة

و من ***القرآن الكريم*** نَهَل شعراء المهجرمن بعض أنساقه و ضمنوها في أنساق جديدة بكيفيات عديدة و منها قول **الياس فرحات** : ([2]) (الكامل)

تَبَّتْ يَدَاهُ فإنَّهُ لأحَقُ مِنْ # لَهَبٍ وَ مِنْ أَبَوِيْهِ بِالخُذْلانِ

و يعد **القروي** من أبرز الذين تأثـــروا تأثرا كـــبيرا بأسلوب **القـــرآن الكريم** فعمدوا إلى مطالعته, و تذوقه, و قاربوا أسلوبه من خلال الحفاظ على بعض الأنساق التركيبية ودمجها في أنساقهم ، و منها قوله ([3]): (الطويل)

وَ مَا الزَّهرُ فِي السَّبْعِ الطِّباقِ تَنْضدتُ # سِوَى ثَمَرٌ مِنْ رَوْضِهِ قَدْ قَطَفْتُهُ

من قوله تعالى:{ **الّذي خَلَق سَبْعَ سَمَوات ٍ طِبَاقا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَانِ مِنْ تَفاوُتٍ** }(*)

وَ قَوْلُهُ : إنَّ الآلى بَاعُوا الضَّلالة بالهُدَى # لا يُؤمِنُونَ وَ لوْ أتَاهُمْ (بُوْلسُ)

من قوله تعالى :{**أوْلَئِكَ الّذينَ اشْتَرَوا الضَّـــلالة بالـــهُدَى فَـــمَا رَبحَتْ ِتجَارَتُـــهُمْ وَ مَاكانُوا مُهْتَدِينْ** }(**)

[1] فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي، ص 38.
[2] ينظر:سمير بدوان قطامي : الياس فرحات ،ص 160.
[3] ينظر : عمر الدقاق ، القروي الشاعر الثائر، ص 91.وينظر ،الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة ،ص564
(*)سورة الملك : الأية:03
(**) سورة البقرة: الأية:16

–التضمين التجديدي :و هو نوع من التضمين الذي كثر في التشكيل التركيبي للشعر المهجري عندما يعمل الشاعر على إقحام بنية لغوية أجنبية في النسق الشعري الفصيح لدلالة على عَلميَّة الوحدة مع الحفاظ على وزن و قوافي القصيدة, و في ذلك نماذج شعرية كثيرة ، من أمها عند **القروي** بقوله : ([1]) (البسيط)

أمَوالُ (رِطْشَلْدْ) فِي الصَّحراءِ ليسَ لهَا # قَدْرُ وَ يَفْضُلُهَا فِي السُّوقِ دِيْنَارُ(*)

فوحدة (رطشيلد) وحدة لغوية أعجمية وردت في السياق الشعري لتناسب الوزن مع دلالتها على عَلَمية الشخص المعبر عنه في التاريخ، و في قوله من بيت آخر و قصيدة أخرى : ([2]) (المتقارب)

يُسَمَّوْنَهُ (الأوْطُومْبِيْلَ) جَهْلا # وَلَوْ أنْصَفُوهُ دَعَوْهُ الوَبَا

فـــأتى القروي بالوحدة اللغوية من سيـــاقها الاجتماعي الـــدارج (الحَافلة), و ضمها في النسق رغم إمكانية اللجوء إلى الخيارات معجمية أخرى من رصيد اللغة، ولجأ الشاعر إلى نفس السياق الاجتماعي ليورد لفظة في شكل صفة فقال : ([3]) (الطويل)

وَ مَا رَدَّ عَنِّي عَارَ قَوْمِي (تأمْرُكِي) # فَهَلْ أنَا حَقًا سَيِّدُ وَ أخِي عَبْدُ؟

فوحدة (تأمركي) مقحمة عمدا في النسق لأنّها تحمل دلالات كثيرة موجهة في هذه الوحدة, ولم يختلف في ذلك غيره من الشعراء إلا أنّهم كانوا أقل حدة منه, و اقتصر بعضهم على إيراد هذه الوحدات ضمن أنساقهم، لتختص ببعض الأسماء العَلَمِية الأعجمية التي لا يمكن تغييرها, ومنها قول **فرحات** في قصيدة إنسانية : ([4])

(مجزوء الكامل)

قَذَفُوا (هِيرُوشِيْمَا) برَقْـــ # شٍ مِنْ شُوَاظِ جَهَنَّمِ

---

[1] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة،ص 194.

(*) هو أحد ملوك بريطانيا.

[2] المرجع نفسه , ص 98.

[3] المرجع نفسه , ص 156.

[4] ينظر:سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 152

أو ما أورده **أبــو ماضي** مقحما اسم علم يخص قصرًا في بريطانيا قوله : (الطويل)

وَ يَا أيُّها المَلِكُ المُقِيْمُ (بيلِدْزِ) # أرَى كُلَّ قَلبِ سُدَّةً لَكَ فَارْتَقِ ([1])

فاضطر أبو ماضي بإقحام وحدة (ليدز) المجرور إلى ضرورة شعرية، وهي جر التنوين في اسم العلم الذي لا ينون أصلا للحفاظ على وزن البيت.

ومثله **رشيد أيوب** عندما أقحم اسم العلم في قوله : ([2]) (الطويل)

سَلامٌ لـــ(نَابُولْيُونَ) وَ ُهوَ بِقَبْرِه # فَتَى الحَرْبِ مَنْ قَدْ رَامَ يَقْتَتِحُ الشُّهُبا

و كلّها نماذج تضمين تجديدية تحاول أن تعطي الانساق التركيبية الحديثة صورا أخرى مستمدة من روافد التاريخ, و السياسية, و الجغرافيا , رغم أنّ هذه الوحدات لا تخضع لنظام الأنسياب الشعري المعروف، و قد تصطدم أحيانا بقيود القافية و الوزن

نتائج و فوائد :

و بعد رصـــد و تحليل البنى النظمية الصـــغرى للجملة المـــهجرية في حدود الشطر و البيت نخلص إلى بيان التشكيلات الأسلوبية التركيبية ضمن بنية **التفاضل و التجاور** كما يلي :

–في تَشعير بنية الكلمات توصلنا إلى أنّ شعراء المهجر اعتمدوا بعض التقنيات الفنية و اللغوية قصد إكساب الكلمة الوَقْعَ ضمن التركيب من خلال أساليب و منها :

–استحضار الكلمات الأصيلة و دمجها في السياقات الشعرية بدل بعض الكلمات الشائعة كما رأينا في الإبدال بين (حُوبَاءِ/نفسي) ، (الهُجَّع/نائمون).

–قلب مقاييس الموازين الصرفية المعروفة في بعض الكلمات كقلب الجنس، وإدماج كلمتين في صيغة المثنى، و جمع ما لا يجمع...

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية،ص 416.
[2] رشيد أيوب : الأيوبيات ،ص 41.

-إبدال صيغ صرفية بصيغ أخرى من الرصيد اللغوي لإضفاء دلالات جديدة و مكثفة كإبدال المصادر بعضها ببعض.

-الاقتصار على بعض الصيغ الصرفية في سياق البيت أو عدة أبيات باعتبارها تحمل دلالات قوية مثل صيغة (فاعِل و فَعَيّل)، والعمل على توزيعها توزيعا منظما داخل الأشطر.

-حشد المتضادات المعنوية أو المترادفات في حدود الشطر, أو بين شــطري الــبيت و توزيعها توزيعا منسقا بالتجاور أو التطرف على جانبي الشطر أو البيت .

-تفريع دلالات الزمن باستعمال وحدات لغوية فرعية, وتوزيعها في نسق واحد مثل (أمس، يومي، غدي).

أمَّا في اختيار التراكيب الدنيا و هي تراكيب الإفادة (الاسنادية) و ما دونها من لواحق في شكل مونيمات أو تراكيب إضافية و مكتفية، فقد ظهرت وفق الخصائص التالية :

-في التركيب الاسنادي المجرد من الإضافة أو الزيادة انحصر في حدود الشطر كما انتشر ركناه ليحوز البيت كله.

-احتواء التركيب الاسنادي الاسمي على تراكيب اسنادية أخــرى (الجــمل المركبة) في حدود الشطر , وبعض التراكيب الاسنادية الفعلية التي ركبت مفعولاتها لتشمل البيت كله.

-إلصاق أو إضافة بعض التراكيب الــدنيا بالتراكيب الاسنادية في حــدود الشــطر ومن أهمها تراكيب الإضافة, وتراكيب الجر (المُكتفية), وبعض المونيمات المستقلة كالظروف, و النعوت, والأحوال, والتمييز, وبعض المونيمات اللاحقة أو التابع كالمعطوف

-رصف التراكيب الاسنادية داخل الشطر رصفا متوازنا متوازيا باستعمال العطف بالواو، أو التخيير ب(أو) مع انعدام اللواحق, أو أي زيادات على ركني الاسناد مما يكسب الشطر إيقاعا بارزا.

-خاصية التدرج الدلالي في التراكيب الاسنادية الفعلية ، التي يقوم فيها الفعل بالانتقال من معنى إلى آخر داخل الشطر الواحد.

<u>أمَّا في بنية التَّحول</u> : فقد نوع شعراء المهجر في كيفيات التحول أو العدول في البنى التركيبية باستعمال تقنيات عديدة و منها:

-التقديم و التأخير :اعتمد كأساس لإبــراز أهمية الــمتقدم على المتأخر من جهة, ومن جهة أخرى للحفاظ على التوازن الشعري إيقاعا و معنا, وفي بعضه الآخر لأغراض نفسية و ذاتية بعيدة عن قيود البلاغة و الإيقاع .

-الحذف : لم يختلف حذف شعراء المهجر عن سابقيه في بعض تقنيات الحذف كحذف حرف النداء, أو معمول المفعول المطلق, أو حذف بعض الأدوات, أو الحروف لضرورة شعرية, لكنّهم عمدوا إلى إظهار مواضع الــحذف التي لا تــخضع لأي قيد بــلاغي أو عروضي و في ذلك ارتباط قوي بالــسياقات النفسية التي لا تــظهر إلا من خلال استيعاب الموقف الشعري بكل حيثياته .

-الإضمار : لم يدّخر الشعراء المهجريون جهدا في توظيف الضمائر بشتى أنواعها إلا أنّهم نسقوا في نظمها, و عَالقوا بينهما و بكيفيات عــديدة حفاظا على طبيعة التوازي في المعنى و الإيــقاع من جــهة, و من جــهة أخرى وظفوه تــوظيفات كثيرة تــدل على التحول المفاجئ في الموقف بتنويعها و كيفية تجاورها .

-الاعتراض : اهتم الشعراء لظاهرة الاعتراض, فنوّعوا في طول الجمل المعترضة في شكل ألفاظ أو تراكيب منوعة بين النداء, والحال, والمفعول, ولم يخرج الاعتراض عندهم عن حدود الشطر إلا قليلا .

-التضمين اللغوي : اعتمد الشعر المهجري التضمين بمفهومه القديم و عدَّد في أشكاله اللغوية بين تعديل بنية المُضمن, أو الحفاظ عليها في النسق الجديد, كما تفرَّد هذا الشعر في تضمين الوحدات اللغوية الأعجمية و تطويعها لنظام الوزن و القافية, إذ لم يجاوز هذا التضمين في أغلب حالته بنية الشطر الواحد من البيت عكس التضمين التقليدي التي جاوز في بعض القصائد المهجرية حدود البيت الشعري .

-اتسمت الجملة الشعرية المهجرية بنظم و انتشار كمي و كيفي, فتراصفت في تجاور متعدد داخل الشطر الواحد كما اتسعت لتضم الشطر كله, وزادت اتساعا لتحتوي البيت الشعري .

II-<u>البنيات النَّظميَّة للبيت المهجري :</u>

سنهتم في هذا الجزء من البحث برصد البنيات النظمية النسقية البارزة في شكل أساليب فنية من خلال أسلوب **التكرار و الترديد** من جهة, وأسلوب **التقابل و الـــتماثل** من جـــهة أخـــرى تلك الأســـاليب التي تـــبرز من خلال البنيات الجملية الصغرى التي تعطي لبناء البيت مظهرا أسلوبيا متفردا عن بقية الأبيات في القصيدة الواحدة معتمدين في ذلك على إبراز أهم النماذج الشعرية المهجرية, والتي تتخذ من هذه الأساليب بناءً أساسياً في البيت الشعري المهجري.

<u>أ-بنية التكرار و الترديد :</u>

يُعدُّ **<u>التكرار</u>** في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الصوت أو الكلمة، أو التركيب (الجملة) في أحداث نتيجة معينة في العمل الشعري([1]) والتـــكرار يعني استـــعمال الـــلفظ أو الوحدة اللغوية مرتين, أو أكثر دون تمييز للاستعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار ([2]) وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ التكرار بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون التفاضل

[1] ينظر : مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ،ص 30.
[2] ينظر : فتح الله احمد سليمان ، الأسلوبية ,ص 59.

و التجاور من << حيث توزيع الكلمات على مواقعها, وترتيبها يــنتج عــنه تلك الأنساق المكررة, الــتي تقيم علاقتها مع عناصر النص الأخرى, فــمنهم (الشعراء) من يمــيل إلى تــكرار حروف الــجر, أو الظروف, أو أشباه الجمل، أو الجمل الاسمية، أو الفعلية و يقدم و يؤخر في تلك الجمل, أو مكملاتها و لكلٍّ منهم أغراضه الجمالية من هذا البناء >>([1]).

لقد حفل الشعر المهجري بأنواع و أنماط عديدة من التكرار, ولم يتوان الشعراء المهجريون عن توظيفه في أنساقهم التركيبية, والنظمية بتنويعات مختلفة, وأساليب متعددة من خلال العمل على خلخلة البنى اللغوية, وإعــادة صياغتها بطرق جديــدة ومن أهم ما ميز التكرار في الشعر المهجري اعتماده على بعدين أساسيين و هما :

<u>أ-1-التكرار الأفقي :</u> و هو نوع من التكرار البارز الــذي يسري على شطري البيت سرياناً أفقيا و بكيفيات عديدة أهمها :

-<u>تكرار مستمر داخل البيت كله</u> : وهو تكرار يضم البيت كله كــقول **القروي** : ([2])

أنْتِ رُوْحُ الوُجُود أنْتِ وُجُودُ الــ # رُّوحِ ، أنْتِ السُّرورُ، أنْتِ السَّلامُ (الخفيف)

ففي هذا التكرار اعتمد القروي على الجمل الاسمية التي يتكرر فــيها المبتدأ (أنتِ) مع تغيير في بنية الخبر (تقديما و تأخيرا), أو في مادته اللغوية (السلام/السرور).

-<u>تكرار تناظري داخل البيت:</u> و هو تكرار يقوم على مقابلة, أو مماثلة بين الشطرين في بعض وحداته اللغوية كقول **ايليا أبي ماضي** : ([3]) (الكامل)

أَنَا خَيرُ مَنْ قَالَ القَوَافِي مَادَحًا # أَنَا خَيْرُ مَنْ قَالَ القَوَافِي هَاجِيا

[1] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأساوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ،ص 212-213.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة، ص 383.
[3] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ،ص 191.

فعمد أبو ماضي إلى تكرار نفس النسق التركيبي المكون من تركيب اسنادي مع إضافة أو لواحق, و مقابلة الوحدة اللغوية (مادحا) بالوحدة اللغوية (هاجي) أو قوله في بيت آخر : ([1]) (الخفيف)

وَمِنَ الرَاكبينَ خَيْلَ المَعَالِي # وَ مِنَ الرَاكبينَ خَيْل التَّصَابِي

أمَّا من صور المماثلة قول **ميخائيل نعيمة** :([2]) (مجزوء الخفيف)

لستُ أَخْشَى العَذاب # لَستُ أَخْشَى الضَّرَرْ

حافـظ نعيمة على التناظر بين الشطـرين مع المماثلة بين وحـدة العـذاب و الضرر في المعنى السياقي.

كما ورد نوع آخر من التكرار التناظري لكن بين طرفي الشطرين داخل البيت الشعري و مثاله قول **القروي** : ([3]) (مجزوء الخفيف)

أيْنَ يَا هِنْدُ أنْتِ أَيْنْ # لِتَرَي ألا تَرَينْ

فكرَّر القروي وحدة (أيْن) و وحدة (لتريْ) بتغير الصيغة (تَرَيْنَ), وبالتناظر داخل شطري البيت ، و في نوع آخر من هذا التكرار التناظري المبني على تكرار الوحدات اللغوية في أول الصَّدر، و أول العجز قول **القروي** : ([4]) (الخفيف)

بُلبُلُ الرَّوضِ هَاكَ دِفْئًا وَ قُوتًا # بُلبُلُ الَروضِ لا تَخَفْ أنْ تَمُوتَا

و هنا حـافظ الشاعر على التركيب الاسنادي للنداء , و كرره في بداية الشطر الثـاني و خالف بين التركيبين الاسنادين اللاحقين (هاك) و(لاتخف) .

---

[1] المرجع السابق , ص 123.
[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 72.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة،ص 512.
[4] المرجع نفسه , ص 493.

كما ورد في نفس هذا النمط تناظر تكراري في البيت يعتمد عــلى إظهار التكرار على طرفي البيت و ليس الشطر ــ كما رأينا سالفا- و منه قول **ايليا أبي ماضي:** ([1])

كُلُّ قَلْبٍ لَهُ السَّمَاءُ الَّذِي يَهْــ # وى وَ إنْ شِئْتَ كُلُّ قَلْبٍ سَمَاءُ **(الخفيف)**

أو تكرار تناظري يعتمد على إظهار التكرار في حشو الشطرين كقول **أبي ماضي:** ([2])

فَقَالَ : مَا أَنْتَ ذُو جُنُونٍ # وَ إِنَّمَا أَنْتَ ذُو وَفَاءِ **(مخلع البسيط)**

وورد نوع آخر من التكرار التناظري يعتمد فيه الشاعر المهجري على تكرار الوحدات اللغوية, أو التراكيب اللغوية بنظم خاص يُجاور فيه بين هذه الوحدات فيما بين شطري البيت, فيأتي باللفظ المكرر أولا في نهاية الصدر ، و يــعقبه مباشرة بـــاللفظ نــفسه في بداية العجز كما ورد عند **ميخائيل نعيمة** قوله : ([3]) (المتدارك)

وَ زُهُورُ الغَابِ تُصَافِحُنَا # وَ نُصَافِحُهَا وَ تُهَنِّينَا

أو قوله أيضا : ([4]) (الخفيف)

وَ فَصِيْحًا لَوْ كُنْتُ عَيًّا سُكُوتًا # وَ سُكُوتًا لَوْ كُنْتُ أَنْطِقُ دُرًا

-تكرار منحصر داخل الشطر: و هو تكرار جزئي لا يتعدى البيت و له في الشعر المهجري صور كثيرة أهمها :

صورة التكرار البسيط : يحافظ فيه الشاعر على بنية التكرار القياسية كقول **القروي** :([5]) (المتقارب)

حَنَانَيْكَ رَبِّي حَنَانَيْكَ رَبِّي # لَقَدْ قَصَمَتْ ظَهْرِيَ القَاصِمَهْ

---

[1] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ،ص 80.
[2] المرجع نفسه ,ص 105.
[3] ميخائيل نعيمة : همس الجفون،ص 41.
[4] المرجع نفسه ، ص 21.
[5] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 410.

أو قوله كذلك في بيت آخر : ([1])   (السريع)

سُبحَانَكَ اللهُم سُبحَانكَ الـــلَّـــ # ـــهُم يَا رَبَّ اللُها و النُّهَى

أو كما قال **ميخائيل نعيمة** : ([2])   (مجزوء الرجز)

تَــــــنَاثَرِي تَــــــنَاثَرِي # يَــــــا بَهْجَةَ النَّظَرْ

أو قوله أيضا :   (مجزوء الوافر)

فَــــــلِمْ يَا قلبُ لِمْ يَا قَلْـــ # بُ فِيْكَ النَّارُ فِي لَهَبٍ؟ ([3])

صورة التكرار المنوع : و فيه ينـــوِّع الشاعر من صورة التكـــرار البسيط لـــيعتمد على بعض التقنيات الخاصة في التكرار، و منها تكرار القلب أو التبديل : كقول الشاعر **القروي** : ([4])   (الرمل)

يَا طَبِيبَ الخَيْرِ يَا خَيْرَ طَبِيبٍ # يَتَدَاوَى عِنْدَهُ القَلبُ الحَزِيْنْ

و هنا كرَّر القروي التركيب الاسنادي مرتين بوحداته اللغوية، إلا أنّه عمل على قلب ترتيب هذه الوحدات بالتقديم و التأخير داخل الشطر الواحد مما أكـــسب الدلالة تـــنوعا و ثراء, أو يعمل الشاعر على قلب المعنى بتعبير الجنس في قول **ايليا أبي ماضي**: ([5])

([5])

شَفَى اللهُ نَفْسِي لا شَفَى اللهُ نَفْسَهَا # وَ لا غَابَ عَنْ أجْفَانِهَا الدَّمْعُ وَ السُّهْدُ   (الطويل)

فكرر أبو ماضي نفس النسق لكن بنفي المكرر و تغير جنس الوحدة (نفسها)، أو يـــلجأ إلى تفريع المعنى عند التكرار في قول الشاعر ذاته ([6]):   (السريع)

وَ رَاحَ يَشْكُو لِي وَ أشْكُو لَهُ # بَطْشَ الهَوَى وَ الهَجْرِ وَ الهَاجِرِ

---

[1] المرجع السابق ، ص 486.
[2] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ,ص 45.
[3] المرجع نفسه , ص 53.
[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 527.
[5] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 204.
[6] المرجع نفسه , ص 341.

كما يلجأ نعيمة في هذا النمط من التكرار المنوّع : إلى تكرار الــتجاور مع التصرف في صيغة هذا التكرار كقول **ميخائيل نعيمة** : (1) (الخفيف)

نَتَمَنَّى وَ فِي التَّمَنِّي شَقَاءُ # وَ نُنَادِي يَاليتَ كَانُوا وَ كُنَّا

فحافظ الشاعر على التكرار في الشطر الأول و الثاني مع تــجاور الوحدات اللــغوية و تنويع هذا المكرر صرفيا ، أو ما فعله **جبران خليل جبران** بضم التكرار داخل الشطر مع الحفاظ على البنية اللغوية عندما يقول في مُوشحه : (محدث الرمل)

وَ سَعَى البَدْرُ وَ لِلبَدْرِ عُيُونٌ # تَـــرْصُدُ الأَيــــامْ (2)

كما يمكن أن يتناظر تكرار التجاور في الشطر الأول مع تكرار التجاور في الشطر الثـــاني و من صوره عند **القروي** قوله : (3) (الخفيف)

أنْ تَكُونِي كَالبَدْرِ فَالبَدْرُ يُخْسِفُ # أوْ تَكُونِي كَالشَّمْسِ فَالشَّمْسُ تُكِسفُ

و ما أورده **إيليا أبو ماضي** و على نفس النسق التركيبي عندما يقول : (4) (الكامل)

إنَّ الجَواهِرَ بِالجَواهِرِ أُنْسُهَا # أمَّا التُّرابُ فبِالتُّرابِ حُبُوَره

أ-2-التكرار العمودي : و هو نوع من التكرار الذي يلتزمه الشاعر لا على نسق البيت الواحد , بل يجاوزه إلى عدة أبيات, وعادة ما يلتزمه الشاعر المهجري في بداية الأبيات بالتصدير، و الذي ينوعه بمختلف الوحدات اللغوية البسيطة, أو التراكيب اللغوية المختلفة و من صوره :

---

1 ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 20.
2 جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة،ص 344.
3 الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 496.
4 ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 305.

-**تكرار الضمائر:** كقوله **الياس فرحات** ([1]): (الخفيف)

نَحْنُ مِنْ يَعْرُبَ وَ يَعْرُبُ تَاجٌ # صَاغَهُ الله مِـــنْ ثَمِينِ الجَوَاهِرِ

نَحْنُ مِـــنَّا مُحَمدٌ وَ عَـــلِيٌّ # نَحْنُ مِنَّا شُكْرِي وَعَبْدَ النَّاصِرِ

كرّر فرحات ضمير المتكلم (نحن) بين البيتين, و أعاده في الشطر الثاني من البيت الثاني ليسرد بقية الوحدات اللغوية, و التي هي في الأصل معطوفة على الشطر الأول فاضطره الوزن إلى تكرار الضمير، و بنفس النسق كرر **عريضة** ضمير الغائب بين البيتين في قوله ([2]): (مجزوء الكامل)

هُوَ أنْ يَـــسُودَ الـــحَقُّ فِي # دُنْيَا المَوَدَّةِ وَ السَّلامِ

هُوَ أنْ يَعِيْشَ النَّاسُ إِخْـــ # وا نًا عَلى شَرْعِ الوِئَامِ

و في قول **نعيمة** ([3]): وَ هْيَ الَّـــتِي لَظاهَا # أرَانِـــيَ الإلاهَا (مجزوء الرجز)

وَ هْـــيَ الَّتي لَوْلاهَا # لَمْ أعْــرِفِ الشَّقَا

-**تكرار الأدوات و الأسماء :** عمد الشعراء إلى تكرار بعض الأدوات التي حقها التقديم في الإنشاء اللغوي، و منها همزة الاستفهام مع الإشارة في قول **عريضة** ([4]):

أكَـــذَا تَـــغَيرَتِ الــــعُصُوُ # ر وَ فَاتَنا العَصْرُ الأغَرّ؟ (مجزوء الكامل)

أكَذا عَلى الأطْلالِ نَبْـــُ # حث عَنْ بَقَايَا مَا اندَثَرْ ؟

أكَذَا عَفَا الصَّرْحُ القَـــدِيـــُ # مُ أمَـــا بَقِى مِـــنْهُ أثَرْ ؟

[1] ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 155.
[2] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة، , ص 276.
[3] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 51.
[4] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 75.

و من أسماء الظروف في قول **الياس فرحات** ([1]): (المتقارب)

وَ يَومًا بِشَكِلِ قَمِيص يَسُوعَ # وَسِيْعًا و حَاشَا قَمِيْصَ يَسُوْعَا

وَ يَوْمًا نَراهُ كَـــــثِيرَ الثَّنايَا # وَ يَوْمًا بِبَعْضِ الثَّنايَا قَنُوْعَا

و من أسماء الأفعال قول **عريضة** في قصيدة (هاك) ([2]): (مجزوء الخفيف)

هَاكَ لاهَاتِ يَا أخِي # هَاكَ مَـــا قَــدْ مَلَكْتُهُ

هَاكَ حُـــبِّي وَ إنَّهُ # صَرفٌ حُبٌ مَحَّضْتُهُ

ـ تكرار الجمل : و هنا يعمد الشاعر إلى تكرار الجملة كلّها تكرارا عموديا مع تغيير طفيف في دلالة بعض وحداتها، كما ورد عند **جبران خليل جبران** قوله ([3]): (الرمل)

لوْ عَرَفْنَا مَا تَركنَا لَيْلةً # تَنْقَضِي بَـــينَ نُـــعَاسٍ وَ رُقادْ

لوْ عَرَفْنا مَا تَرَكْنا لَحْظَةً # تَنْثَنِي بَـــــينَ خُـــلْوٍ وَ سُهَادْ

لوْعَرَفْنَا مَا تَرَكنَا بُرْهَةً # مِنْ زَمانِ الحُبِّ تَمْضِي بِالبِعَادْ

أو قول **الياس فرحات** في الحب مٌصدرا كلامه بالضمير(هو) للغائب ([4]): (أحذ الكامل)

وَ هُوَ الَّذي لوْلاهُ مَا ابتَسَمَتْ # زَهْرُ الحَدائقِ للنَّدَى الدُّري

وَهُـــوَ الَّـــذِي لوْلاهُ مَا تُليتْ # فَوْقَ الغُصُونِ قَصَائِدُ الفَجْرِ .

كما قد يجتمع التكرار الأفقي مع التكرار العمودي بصورة بارزة في قـــول **عريضة** من قصيدة مهداة إلى جبران خليل جبران ([5]): (الخفيف)

انْصِتُوا ,انْصِتُوا فَقَدْ سَمِعَتْ أُذُ # ني نَجِيًّا يَخْفَي عَلى الآذَانِ

انْصِتُوا، ارْهِفُوا المَسَامِعَ يَا قُوْ # م ألا تَسْمَعُونَ رَجْعَ أغَانِي

---

[1] ينظر:سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات ،ص 171.
[2] نسيب عريضة :الأرواح الحائرة ،ص 164.
[3] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ،ص 342.
[4] ينظر: سمير بدوان قطامي، الياس فرحات، ص 180.
[5] نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ،ص 230.

-أمَّا أسلوب **التردید:** فهو نوع من التكرار الذي لا يرتبط بإعادة اللفظ أو التركيب بعينه مرات عديدة قدر ما يرتبط بالفارق الدلالي الجزئي في استعماله الثاني ليس موجودا في استعماله الأول ([1]), ولقد ظهرت في الشعر المهجري الحديث صور عديدة للترديد أهمها .

-**ترديد التخصيص** : و هو أن يورد الشاعر تــركيبا في الشطر الأول بمعنى يختلف عن الــمعنى في شطره الــثاني بــتركيب آخر مــع الحفاظ على الــمعنى العــام للــبيت، و تخصيصه في الشطر الثاني عند **القــروي** في قصيدة عن شــاعرية المــتنبي و صدى شعره، إذ يقول :([2]) (الطويل)

رَأَيْتُ بِهِ مَا لا يَرَى كلُّ مُبْصِرٍ # كأنَّ جَميعَ النَّاسَ إلا كَ عُمْيَانُ

عَدَلَ القروي عن تركيب الاسناد الفعلي في الشطر الأول، بتركيب اسنادي اسمي منسوخ في الشطر الثاني مع تخصيص الرؤية في الشطر الثاني بالرؤية البصرية عوض القلبية و البصرية معا.

كما وردت ترديدات تخصيص عديدة مع الحفاظ على التناظر الشكلي بين تراكيب الاسناد بين شطرين البيت, و مثالها عند **الياس فرحات** قوله : ([3]) (الرمل)

إنَّ فِي الإسلامِ للعُرْبِ عُلىً # إنَّ فِي الإسلامِ للنَّاسِ أُخُوَّةْ

فحافظ فرحات عن المعنى العام, وخصصه في (الأخوة) بالشطر الناس مع تناظر التركيبين, و مثله فعل شعراء آخرون، و منهم **القروي** يقول : ([4]) (الكامل)

فالغَرْبُ شَرَقٌ مِنْ بَهيٍّ سَنَائِها # وَ الشَّرقُ مِنْ اشعَاعِها شَرْقَانِ

---

[1] ينظر : فتح الله أحمد سلمان ، الأسلوبية ،ص 59.
[2] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 429.
[3]ينظر: سمير بدوان قطامي ، الياس فرحات، ص 133.
[4] المرجع السابق ، ص 450.

فالشرق و الغرب عند الشاعر متطابقان، إلا أنّ الشرق من الإشعاع شرقان, فخصَّصَ بالوصف في الشطر الثاني مع الحفاظ على التركيب الاسنادي الموحد .

-**ترديد التعميم :** و هو أن يورد الشاعر معنى في الشطر الأول ثم يعمل على تعميمه في الشطر كقول **جبران خليل جبران :** ([1]) (الطويل)

وَ كمَ ْابْتَغِى خِلا وَ خِلِّي بِجَانِبِي # وَ كَمْ ابْتَغِى أمْرًا وَ بِحَوْزَتِي الأمْرُ

و فيه عَمم المعنى في الشطر الثاني (أمراً) بعد تخصيصه في الشطر الأول(خِلا) .

و في قول **أبي ماضي** ترديد تعميم حافظ فيه على طبيعة التركيب في شطرين فيقول([2]): (الطويل)

لِكُلِّ مِنَ الدُّنيا حَبِيْبٌ وَ ذا الّذي # أَشُدُّ بِهِ أَزْرِي وَ يَعْلُو بِهِ قَدْرِي

وَ يَبْقَى بِهِ ذِكْرِي إذَا غَالنِي الرَّدَى # بِحَسْبُ الفَتَى ذِكرٌ يَدُومُ إلى الحَشْرِ

و الشاهد في البيت الثاني إذ عمم أبو ماضي المعنى في الشطر الثاني، و حافظ على المعنى العام مع طبيعة التراكيب الاسنادية الفعلية .

-**ترديد تمثيل :** و فيه يلجأ الشاعر في الشطر الثاني إلى تقديم صورة، أو مثال للمعنى في الشطر الأول قصد التوضيح أو الإقناع مع الحفاظ على التركيب الأول أو تركه و مثاله قول **ايليا أبي ماضي :** ([3]) (أحذ الكامل)

صَبْرًا إذا جَلّلٌ أصَابَكُم # فَالعُسْرُ آخِرُه إلى العُسْرِ

فخالف الشاعر بين التركيب الأول (الفعلي) و التركيب الثاني (الأسى) مع تدعيم المعنى العام بالتركيب الثاني، و مثاله أيضا قول **القروي:** ([4]) (الطويل)

إذا أَحْجَمَ الإنسانُ عَنْ غَايةٍ لَهُ # تَرَدَّدَ مَا بينَ الشَّجَاعَةِ وَ الجُبْنِ

[1] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ،ص 339.
[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ، ص 340.
[3] المرجع نفسه: ص 338.
[4] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 434.

فلجأ القروي في الشطر الثاني إلى إعطاء صورة للمعنى في الشطر الأول مع الحفاظ على طبيعة التركيب الاسنادي الفعلي في الشطرين .

أو قول **فوزي المعلوف** : ([1]) (الخفيف)

وَإذا كُــنْتَ مـَـــالِكًا أَمْرَ رُوحِي # مِثْلمَا أنْتَ مَالكٌ أمْــرَ نَبْضِي

فَأنَا خَــالدٌ بِشِعْرِي عَلى رُغْـــ # م زَمَانٍ عِنْ قِيمةِ الشِّعرِ يُغْضِي

و الشاهد في ذلك البيت الأول عندما مــثل الشاعر بالشطر الثاني معنى في الشطر الأول للبيان مع الحفاظ على طبيعة الإسناد الاسمي في كليهما.

كما أورد **أبو ماضي** صورة أخرى من الــترديد الــتمثيلي الــذي يــوضح المعنى الأول و يؤكده مع الحفاظ على طبيعة التركيب قوله : ([2]) (الكامل)

لَنْ يَسْتحِقَ عَدَواتِي إلا الَّذِي # عَادَيْتُهُ أنا لا الَّذي عَادَانِي

<u>ب-بنية التماثل و التقابل</u> : **التماثل** هــــو تــقارب أو تــجانس أو تجاذب بين شيئين مرتبطين شكلا أو مضمونا ([3]) ,إذ يرى "جون كوهين" << أن التماثل في البناء يكون على صعيد الدال، كالتجانس، و على صعيد المدلول كالترادف >> ([4])، و التماثل أوالمماثلة التركيبية في الشعر تسوق ــ غالبا ــ إلى مماثلة دلالية بارزة, و في المماثلة تلتقي المفاهيم المتقابلة، أو المفاهيم المتنافرة لتشكل موقفا أو حالة واحدة في السياق الشعري, فتتحد الرؤى في السياق الشـــعري من اتحاد المفاهيم في القصيدة بين الأبيات, أو بين الأشطر، و سنعمد في هذا المجال إلى رصد التماثل أو التخالف التركيبي من خلال التماثل الدلالي بين طرفي الــبيت في الشعر المهجري، و من أهم صوره مايلي :

---

[1] فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي ،ص 34.

[2]ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 455.

[3] ينظر : ريمون طحان ، الألسنة العربية ، دار الكتاب اللبناني ط1 بيروت 1972م ، لبنان ص 70.

[4] عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي ،ص 211.

-**تماثل الدلالة و التركيب:** و فيه تتوافق التراكيب بين الأشطر مع التوافق الدلالي بينهما، و مثاله قول **رشيد أيوب** في قصيدة يصف فيها هزيمة القائد (فرديناالد):([1])

أنْظرُ إلى الدَّهْرِ كَيفَ يَنْقَلِبُ # وَ قَاهِرُ الشِّرْكِ كَيْفَ يَنْغَلِبُ (مجزوء البسيط)

فسياق البيت الدلالي واحد, و هو الهزيمة التي تشكلت من خلال صورتين متنافرتين اشتركتا في طريقة النظر و التركيب مع الاشتراك في بعض الوحدات اللغوية معجما وصيغة, و بنفس النمط أورد **فوزي المعلوف** بيتا في قصيدة (بين المهد و اللحد) يقول فيها : ([2]) (الخفيف)

بَينَ أوْجاعِ أمِّهِ دَخَلَ المَهْـــ # ـدَ وَ بَينَ الأوْجاعِ يَدْخُلُ قَبْرَه

فجمع الشاعر بين الصورتين المختلفتين دون أن يـــقصد المقابلة لذاتها ليماثل بـــينهما في تركيبين متماثلين نظما و مشتركين في بعض الوحدات اللغوية (بين الأوجاع)

أو قول **فرحات :** (الطويل)

إذَا العِلمُ وَ التَّهذيبُ لَمْ يَكْبحَا الهَوَى # وَ لا الجَحْفَلُ الجَرَّارُ يَمْنَعُ الحِمَى ([3])

فصورتا (العلم و التهذيب) من جهة, و (الجحفل الجرار) مـــن جهة أخرى عاجزتان عن قهر الهوى و منع الحمى تتماثلان في تركيبين اسنادين شرطيين تقدير الثاني منهما (إذا الجحفل الجرار لم يمنع الحمى) .

-**تماثل الدلالة واختلاف التركيب** :و فيـــه تتماثل الدلالة بين شطري البيت في مـــعنى أو سياق عام مع اختلاف التركيبين الموظفين، و من أمثله عند **ميخائيل نعيمة** :([4])

فَهَا أنْتِ عَمْيَاءُ يَقُودُكِ مُبْصِرٌ # وَ أمْشِي بَصِيرًا فِي مَسَالِكِ عُمْيَانِ (الطويل)

---

[1] رشيد أيوب : الأيوبيات،ص 34.
[2] فوزي المعلوف : مختارات الأدب العربي، ص 37.
[3] ينظر: سمير بدوان قطلي ، الياس فرحات ،ص 178.
[4] ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 82.

و هو بيت من قصيدة يصف فيها دودة الأرض، فجمع الشاعر في موقف واحد بين سعي الدودة و سعي الشاعر رغم اختلاف الحالتين, بل هما حالتان متنافرتان خالف بين التركيبين إسنادا (جملة اسمية/جملة فعلية) و إلحاقا .

أمَّا التقابل : فهو عكس التماثــل تماما إذ يــعمل على مخالفة البــنى اللغوية شكلا أو مضمونا، و هو سمة أسلوبية, و بنية جوهرية تبرر الفوارق المميزة بين العناصر المــذكورة في البناء الفني شكــله الشاعر بــواسطة عناصره اللغوية على نحو خاص و واع ([1]).و سنعمد في هذا الجزء على رصــد المقابلات المعنوية في بنية الــبيت الشعري المهجري من خلال فحص سلوكيات البنى النظمية ضمن شطريه, وكيفية تموقع الوحدات اللغوية في ظل التقابل المعنوي, إذ نختار أهم النماذج الشعرية المهــجرية التي اتخذت من التقابل انساقا عديدة, و منها :

-**التقابل داخل البيت :** و هو بين شطري البيت الواحد في معظم وحداته اللغوية فتناظر الوحدات اللغوية مع التركيب المشكل تناظرا تاما, و من أمثله عند **أبي ماضي** قوله:

فَمَا وُجِدَ الإنسانُ إلا لِيُفْقَدا # وَ مَا فُقِدَ الإنسانُ إلا لِيُوجَدَا ([2]) (الطويل)

و فيه تقابل كلي بين وحداته اللغوية و بشكل منظم و مثاله عند **القروي** قوله: ([3])

بَيْنَا أنَا فِي سُرَّةِ المُبتدا # إذا أنَا فِي سِدْرَةِ المُنْتَهَى (السريع)

أو قول **أبي ماضي** مقابلا بعض وحداته و بين الشطرين : ([4]) (الرمل)

فَتَمَنَّى الصُّبحَ تَغْدُو شَمْسُهُ # وَ تَمنَّى الليلَ تَغْدُو قَمَرُهْ

---

[1] ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي،ص 210.
[2] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 247.
[3] الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ،ص 486.
[4] المرجع السابق ،ص 352.

-**التقابل داخل الشطر :** و هو نـــوع من التقابل الداخلي بين وحدات الـــشطر اللـــغوية و يتخذ لنفسه أشكالا و منها : تقابل داخل الشطر بين(جُملة/كلمة) كقول **القروي**: ([1])

سَأبْكِيكَ فِي قَلْبِي إذا كُنْتُ ضَاحِكًا # وَ أبْكِيْكَ مِنْ قَلبِي إذا كُنْتُ بَاكيَا (الطويل)

التقابل داخل الشطرين : و هو نوع من التقابل الداخلي يتفرد به كل شطر عن الآخر و مثاله قول **جبران خليل جبران** : ([2]) (البسيط)

وَ هُوَ الشَّدِيدُ وَ أنْ أبْدَى مُلايَنَةً # وَ هُوَ البَعِيدُ تَدانَي النَّاسُ أمْ هَجَرُوا

و فيه اختلاف في صيغ المتقابلات وفي ترتيبها بكل شطر، ومثاله عند **القروي**:([3])

لِكُلِّ مَقَامٍ فِي الحَياةِ مَقَالُ # وَ كُلُّ جَوابٍ يَقْتَضِيهِ سُؤَالُ (الطويل)

و هناك نوع آخر من التقابل الداخلي داخل الشطرين، و الذي يعتمد على تكرار التقابل بين الشطرين مع تبديل الترتيب، و منه قول **ايليا أبي ماضي:** (مجزوء الكامل)

لَيْتَ الحُضُورَ غِيَابٌ # وَ الغَائِبينَ حُضُورُ ([4])

و من الصور النادرة التي تجمع بين المماثلة و المقابلة ما أورده **القروي** بقصيدة **(الحمامة الشفيعة)** قوله : ([5]) (الكامل)

وَ حَمَامَةٍ(تُبْدِي الذِي أبْدَيْتُهُ) # فَكأنَّها (تُخْفِي الَّذِي أخْفَيهِ)

.. (مماثلة دلاليّة)...مقابلة دلاليّة..(مماثلة دلاليّة)

---

[1] الشاعر القروي الأعمال الكاملة ،ص480.

[2] جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية)، ص 201.

[3] المرجع السابق ,ص 558.

[4] ايليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية، ص 273.

[5] الشاعر القروي الأعمال الكاملة ،ص 468.

نتائج وفوائد :

من خلال هذا الرصد الكمي و النوعي للبنية النظمية للبيت الشعري مع التركيز على بنية التكرار و الترديد و بنية المماثلة و المقابلة نخلص إلى ما يأتي :

في التكرار : –للتكرار في البيت المهجري نسقان : نـــــسق أفقي في البيت و الشطر و نسق آخر عمودي:

أمَّا في الأفقي : فيتخذ عدة مظاهر أو تشكيلات أهمها :

-تكرار مستمر داخل البيت كله و علامته تدوير البيت لاستمرار التكرار.

–تكرار تناظر داخلي يتعادل فيه الشطران.

–تكرار تناظر داخلي في كل شطر على حدة.

– تكرار تناظر داخلي متصدر في أول كل شطر (الصدر و العجز)

– تكرار تناظر داخلي متطرف في أول الصدر و آخر العجز.

– تكرار تناظر داخلي بين حشوي الشطرين.

ـــ تكرار تناظر داخلي يتضام فيه آخر الصـــدر وأول العجز بوجود اللفظ الأول واللفظ الثاني .

و في **التكرار الأفقي داخل الشطر**.

–تكرار بسيط على شطر واحد.

–تكرار مُنّوع على شطر واحد بتغيير البنية اللغوية أو قلب الترتيب.

–تكرار الضم في الشطر الأول و آخر في الشطر الثاني

أمّا في العمودي : فيتخذ المظاهر التالية :

–تكرار الضمائر بأنواعها, والأدوات، والأسماء على صدور الأبيات المتتالية.

–تكرار الجمل الطويلة مع الفروق البنائية اللغوية و الدلالية الطفيفة.

–تكرار الجمع بين النسق الأفقي و العمودي.

في الترديد : هو نـــوع من التكرار الذي لا يحافظ على البنية التامة للتكرار مع تحول دلالي الملحوظ, و من أشهر صوره في الشعر المهجري:

-تــــرديد التخصيص : و فيه يُردد الشاعر المعنى في الشطر الثاني بالـــحفاظ على التركيب الأول أو مخالفته بفارق دلالي يكشف تحديده و تجزيئه.

-ترديد التعميم : و فيه يردد الشاعر المعنى في الشطر الثاني بالحفاظ على التركيب الأول و بفارق دلالي يكشف عن تعميمه.

ـــ ترديد تمثيل : وفيه يردد المعنى بالحفاظ على التركيب أو المخالفة مع التمثيل .

في التماثل : وهو نوع مـــن التقارب الدلالي يـــعمل على جمع صـــورتين متخالفين في سياق واحد مع الحفاظ على التركيب بينهما-في الغالب-أو مخالفته.

أمَّا التقابل : فهو عكس التماثل تماما إذ يعمل على جـــمع صورتين متضادتين دلاليا في سياق واحد بطرق متعددة أهمها :

-التقابل داخل البيت بين شطريه مع الحفاظ على طبيعة و نظم التركيب غالبا.

-التقابل داخل الشطر بالتناظر على أطرافه أو التضام بحشوه.

-التقابل داخل الشطر بالتناظر مع التقابل في الـــشطر الثاني.

-الجمع بين التقابل و التماثل بالمماثلة داخل الشطر و المقابلة بين الشطرين.

الفصل الثالث : الشعر المَهجَري و النّسقُ المَضْمُوني

تمهيــد :

المبحث الأول : التشكيل الأسلوبي و المُكَــوّن الدلالـــي

I – أبعاد الــوَاقِــع و عَــلاقـــاتـــه

II – أبعاد المَوْقِــف و عَــلاقـــاتـــه

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المكوّن التَصويري و الرَمزي

I – أبعاد الصُّورةِ المَهجريـــة

II – أبعاد الرَّمـــزِ المَهجـــري

تمهيد :

إنَّ أهم المستويات اللغوية التي ترتكز عليها الدراسة الأسلوبية الحديثة هما: مستوى الشكل (الصوت), ومستوى المضمون (الدلالة), إذ يُعدان القاعدة الأساسية لأيّ دراسة أسلوبيـــة جادة, ولقد ارتأينا في الفصل السابق أن نفصّل في مستوى الشـــكل بتنـــاول الجانب الصوتي(الإيقاعي) و الجانب التركيبي(النظمي) ؛ أمّا في هذا الفصل فسنتناول ضمن قاعدة المضمون جانب الـــدلالة و جانب الـــتصوير والترميز، بوصفهما قاعدتي جانب المضمون في الشعر المهجري الحديث ، وسنخصص المبحـــث الأول لجانـــب الدلالة و أبعادها المرجعية و المَوقفية ، أمّا المبحث الثاني, فسيخصص لتناول جانـــب التصوير مع التركيز على أهم طريقة في التصـــوير الحـــديث، و هـــي الاســـتعارة "**métaphore**" ، لنرصد أبعادها و مظاهرها، ومن ثمّة الرّمز عن طريـــق الكنايـــة والاستعارة.

و قبل الخوض في غمار الجانب الدلالي نشير إلى أنّ علم الدلالة "**Sémantique**" هو أحد فروع اللسانيات العامة, يقع محور اهتمامه في بحث قضية المعنى المعرفـــي السَّائد بين جماعة لغوية ما، و في نماذج أخرى من اللســـانيات يظهـــر علـــم الدلالـــة بوصفه فرعا للدراسة المعجمية أو دراسة الدلاليات المعجمية ([1]) ، و إذا كان الأسلوب ــ عند اللغوي" **سيمور شاتمـــان**" ــ ليس شيئا آخر غير المعنى, و هو يُعـــرّف هـــذا المعنى بأنّه قدرة الرسالة في التأثير علـــى المتلقـــي أو المستقبـــــل وفـــق ثـــــلاث مستويـــات للمعنى و هي: المعنى المعرفي، والمعنى الشعـــوري, و المعنى العام ([2]) فإنّ علم الأسلوب بوصفه علما موازيا لعلم الدلالة ، فـــهو يدرس و يعـــالج مـــا وراء المعنى المعرفي أو الـــمعنى التعبيري الشعوري، و بـــذلك تتضح الـــنظرية التعبيرية و تتجسد ضمن بحث علم لأسلوب ([3])، ومنه كانت الدعوة من قبل الأسلوبين المحدثين لأن ينهض علم الدلالة بتفسير الاستعمالات الشعرية الدلالية فـــي اللغـــة, و معالجـــة

---

[1] – ينظر : ستيف أولمان ، الأسلوبية و علم الدلالة ، (ت) محي الدين محسب ، ص23

[2] – ينظر : المرجع نفسه ص63 – 64 .

[3] - ينظر : المرجع نفسه ص10 .

الانحرافات, و تحليل العملية الإبداعية المجازية لمختلف هذه الاستعمالات, و إذا كـــان علم الدلالة في أبسط صوره << هو ذلك العلم الذي يدرس المعنى ، سواء على مستوى الكلمة المفردة أو على مستوى التركيب، و ما يتعلق بهذا المعنى من قضايا لغوية ، أي يدرس اللغة من حيث دلالتها ، أومن حيث أنّها أداة لتعبير عمّا يجول بالخـــاطر >>([1]) فإنّ اقتحام علم الدلالة لعالم أو مجال النصوص الشعرية يكون أكثر تعقيدا لأنّ المعاني تـــتعدد وتتوالـــد, فمن مصطلح " المـــعنى" الذي يعني الـــمفهوم الظاهر من اللفـــظ إلى مصطلح " معنى المعنى ", و هو أن نعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضـــي بنـــا ذلـــك المعنى إلى معنى آخر ([2]) , و لذلك تدعو الدراسات الأسلوبية الحديثة إلـــى الاهتمـــام بالنظرية الدلالية التي تسعى إلى إيجاد القوانين و المبادئ العامة التي تســـمح ببنـــاء المعاني في اللغة الشعرية, وأن تمدنا بقواعد تنتج المعنى و تلغي "اللامعنى", و توضح كيفية إسناد قـــراءة دلاليـــة (أو تأويـــل دلالي) إلى البنيات التي ينتجها التركيـــب ([3]) <<وتتيح التوسع في معاني الوحدات المعجمية, و ما إلى ذلك من القضـــايا المرتبطـــة بالمعنى ؛ كقضايا الالتباس ، و الغموض ، و الترادف ، و التبـــاين ، >> ([4]) ، و مـــا الوحدات المعجمية في الدراسة الأسلوبية إلا مجرد نقطة انطلاق لسلسلة بحث لا نهائي عن المعنى << الذي يتعدد و يختلف باختلاف السياقات و النصـــوص ولا يتوقـــف الأمر على هذا فقط ، بل إنّنا نجد أنّ المعنى يمكن أن يتعدد و يختلف من خلال القارئ والمحلل اللغوي الذي يقوم بتفكيك النص, حيث تنشقّ عن قائمة من المعاني أو المفاهيم التي تدل على فكر مبدعه وثقافته من خلال شبكات دلالية >> ([5]).

أمّا الجانب التصويري في الدراسة الأسلوبية الحديثة ، فيعد من أبرز المســـتويات التحليلية في علم الأسلوب التعبيري, وخاصة عند مؤسسه اللغوي السويسري "**شـــارل**

[1] – رجب عبد الجواد إبراهيم ، دراسات في الدلالة و المعجم ، ص : 11 .

[2] – ينظر : عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 203 .

[3] – ينظر : عبد المجيد جحفة : مدخل إلى الدلالة الحديثة : دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 2000 م ، المغرب ص 37

[4] – المرجع نفسه : ص100 .

[5] – كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي(إجراءاته و مناهجه) ج1 ، دار غريب ، القاهرة 2000 م مصر ص 04 .

بالي""، و هو مبحث يتقاطع فيه المستوى التركيبي مع المستوى الــدلالي باعتبــار أنّ الصورة الفنيّة هي تركيب خاص (تركيب بلاغي) يختلــف عــن التركيــب النحــوي المعروف, وهي في نفس الوقت سياق دلالي خــاص نــاتج من اجتماع معانٍ معينــة في هذا التركيب، و تعدُّ الاستعارة أصدق تعبير عن هذا التو اشج بين المستويين, فلقد عدّها اللغوي الفرنسي ""**جان كوهين**"" سمة دلالية تركيبية خاصة في معرض تفصــيله للسِّمات الأسلوبية ([1]), كما عدّها أحد الباحثين من أهم المتغيرات الأسلوبية التركيبيــة ضمن ما يسمى بالتركيب البلاغي الذي يضم مباحث فــي علــم البيــان العربــي ([2]) وعَرّف صورة الاستعارة بأنّها : << اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام منطقــي – و يتولــد عنــه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعورا بالدهشة والطرافــة >> ([3]), وهــو نفس الحكم الذي نالته الاستعارة قديما ، فلقد أعجب بها النقاد القدامى, و عدّوها برهانا جَليا على نبوغ الشاعر اهتداء في ذلك بما ذهب إليه" **أرســطو**" من جعــل الاســتعارة علامة العبقرية الفردية التي لا تمنح للآخرين ([4]).

من الطبيعي أن يستعمل الشاعر الصورة للتعبير عن الحالات الغامضة, والتــي لا يمكنه التعبير عنها مباشرة ، فيلجأ للخيال لأنّه عِمَاد العمل الشعري ، فهــي لا تســاعد فقط على جمع الشتــات لخلق عمل عضوي كامل بل إنّها تخلق من الجزئيات المتنافرة إطارا فنيا إبداعيا, فنعثر من خلالها على تجربة فنية تنطوي على أخرى واقعية ([5]) .

---

[1] – ينظر:جمال محمد مقابلة ، الرونق في النقد العربي القديم (مقال)، مجلة عالم الفكر ، مج 3 ،ع2 ،م،و،ث،الكويت 2001 م,ص 65 .

[2] – ينظر : سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي ، ص 29-32 .

[3] – المرجع نفسه : ص 194 .

[4] – ينظر : عبد الله التطاوي 'الصورة الفنيّة في شعر مسلم بن الوليد ' ، دار الثقافة للنشر, ج1 ، القاهرة 1997 مصر ص 48 .

[5] – ينظر : المرجع نفسه ص 22 .

و لا تهمل بعض الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تناولت الشعر المهجري جانـــب الرمز "**Symbole**"؛ لأنّه أحد الوسائل الفــعالة في إبـــراز دلالات النص وعـــلاقاته بالواقع و بمخيلة الشاعر، و الرمز تقنية تعتمد على أمرين هامين : ([1])

1- الرمز باعتباره تركيب لفظي يستلزم مستويين : مستوى الأشياء الحسيّة المادية التي تؤخذ غالبا للرمز، و مستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، و حين يندمج المستويان يحصل الترميز .

2- وجود علاقة شفافة بين المستويين تهب الرمز قوة التمثيل الباطنية, و عـــادة مـــا تكون قائمة على المشابهة المبنية على الانسجام و التناسب .

فالرمز يعتمد على التوازن النفسي بين الأشياء ليرتقي فوق الواقع المحســـوس ، بحثـــا عن المثالية أو عن العالم الرّوحي الصافي ، ومن ثـــمة فهو ثـــمرة يقتطفها الشـــاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات الخفية بين الماديات, و ما يكمن وراءها من كونيات أو مجردات ([2]).

---

[1] – ينظر : عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 450.
[2] –ينظر : المرجع السابق , ص 451 .

المبحث الأول : التَشكيلُ الأسْلُوبي و المُكوّن الدلالي

I – أبعـــاد الواقـــع و عَلاقاتِـــه

أ – مجال المَوجُــودات المَاديّة

ب – مجال المُجَــردات المعنويّة

II – أبعـــاد المَوقِــف و عـــلاقـــاتــــــه

أ – أبعادُ الـــحــَــدَث (الحَركة)

ب – أبعادُ الـــوَصْــف (الحَالة)

المبحث الأول : التشكيل الأسلوبي و المكون الدلالي

حاولت الــدراسات الأسلوبية الوقوف على طبيعة التحليل الدلالي, و غاياته الجماليــة من خلال مختلف التطبيقات التي انصبت على النصوص الشعرية ، و ركــزت هــذه الدراسات على عنصر الكلمة و علاقتها بالمعنى ، و لهذا تفترض النظرية اللغويــة أنّ المتكلم حين ينتج متواليات لغته ينطلق من تمثيلين : تمثيل صوتي؛ و أساســه الكلمــة الدالة ، و تمثيل دلالي أساسه معنى هذه الكلمة ([1]), و الكلمة تردُ مفردة كما ترد داخل السياق ، فعند سماع مفردة ما ، و فهمها ، فهو ناتج من اجتماع علاقتين معا, و في آن واحد ضمن علاقة منطقية، و هما : ([2])

- **العلاقة الأولى :** عبارة عن علاقة صورية ذهنية ، و فيها تظهر المفردة مــتمثلة و متجسدة بالذهن في شكل شعور أو إحساس أو صورة مادية .
- **العلاقة الثانية :** تكمن في المعاني الجزئية المتعددة لهذه المفردة ، التــي تتــألف بطريقة متلاحقة و سريعة ، لتكوّن صورة متكاملة عن معنى هذه المفردة .

ثم يأتي << دور السياق في إبعاد كثير من المعاني الجزئية ، أو أنّه يعطي الكلمة معانٍ مختلفة لا يمكن للمعجم أن يدركها بسبب القرائن الحالية و المقالية التي تعطى للكلمــة من المعاني ما لا يرد على بال صاحب المعجم بفضل السياق >> ([3]) ، فــالمعنى — بناءا على هذا– و من الناحية الاصطلاحية عموما أو في عُرف النحاة << هو الصورة الذهنية المقصودة بشيء معين ؛ أي بلفظ معين في إطار تناول تركيب الكلام ، و هذه الصورة (أي المعنى) تكون مفردة إذا كانت خاصة بلفظ مفرد ، و تكــون مركبــة إذا كانت خاصة بلفظ مركب >> ([4]).

---

[1] – ينظر : عبد المجيد جحفة : مدخل إل الدلالة الحديثة ، ص09 .

[2] – ينظر: صائل رشدي شديد : عناصر تحقيق الدلالة في العربية ، الأهلية للنشر ، ط1 ، عمان 2004 م ، الأردن ص 13-14 .

[3] – المرجع نفسه : ص15 .

[4] – عبد السلام السيد حامد : الشكل و الدلالة (دراسة نحوية للفظ و المعنى) ,دار غريب ، القاهرة 2002 مصر, ص27

لذلك اهتم الأسلوبيون بتحديد الملامح الدلاليـــة للكلمة في مختلف سياقاتهـــا اللغويـــــة أو مختلف المجالات الدلالية التي تجتمع فيه كل كلمة مع زميلاتها من الكلمات المشابهة أو المتباينة ([1]) ، و منه عَمَدَ اللغويون إلى اعتماد إحدى النظريات الفعّالة في التحليـــل الدلالي الأسلوبي, ألا و هـــي **نظريـــة المجـــال أو الحقـــل الـــدلالي** " **Champs – Sémantiques** "، في مقابل عدّة نظريات دلالية, و أهمهـــا : (النظريـــة المرجعيـــة ونظرية الأفكار ، والنظرية السلوكية) ، و تشترك هذه النظريات الثلاثة في خاصـــية التعيين , و معناها أنّ دلالة عبارة ما هو مـــا تحيل عليه العبارة (النظرية المرجعيـــة) أو هو الفكرة المرتبطة بالعبارة في ذهن الـــمتكلم (نـــظرية الأفـــكار) ، أو هو الحافز الذي يدعو إلى التلفظ بالعبارة أو الاستجابة السلوكية التي تحدثها العبـــارة (النظريـــة السلوكية) .([2]).

أمّا نظرية المجال أو الحقل الدلالي في علم الدلالة الحديث , هـــو اتجـــاه يســـتمد إجراءاته من أبحاث ذات صبغة تاريخية صرفة قـــام بها الـــعالم اللغوي ج – تريـــي "**Trier**" في كتابـــه (علم الـــدلالة التاريخي) عـــام(1931 م) ([3]) ، إذ تعتمـــد هـــذه النظرية على الفكرة المنطقية التي تؤمن بأنّ المعاني لا تـــوجد منفردة الواحدة تلـــــو الأخرى في الذهن ، بل لا بد لإدراكها من ارتباط كل معنى منها بمعنى آخر, فيتكـــون بذلك <<.المجال الدلالي من مجموعة من المعاني, أو الكلمات المتقاربة التـــي تتميـــز بوجود عناصر أو ملامح دلالية مشتركة ، و كما يقول أصحاب هـــذه النظريـــة : إن الـــكلمة لا معنى لها بمفردها, و لكنها تكتسب معناها في ضـــوء علاقاتهـــا بالكلمـــات الأخرى ، و أنّ معنى هذه الكلمة لا يتحدد إلا ببحثها مع أقرب الكلمات إليها في إطـــار مجموعة واحدة >> ([4]).

---

[1] – ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 09 .
[2] – ينظر: عبد المجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة ،ص 21 .
[3] – ينظر : سالم شاكر ، مدخل إلى علم الدلالة (ت) محمد يحياتين ، ديوان المطبوعات الجامعية 1992م , الجزائر ص 10 .
[4] – ينظر: كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي , ص 119- 120 .

سنعمد في هذا المبحث إلى اعتماد هذه النظرية كإجراء تحليلي بالتركيز على الكلمات المحورية ضمن إطار سياقي معين داخل البيت أو داخل القصيدة , و التي تشـــترك أو تتقارب دلاليا لرصد طبيعة المعنى و علاقته بالسياق الوارد, و كذا علاقة هذه الكلمـــة بالكلمات المجاورة لها في التركيب ضمن مجالين هـــامين, و همـــا: مجـــال الدلالـــة المرجعية, ومجال الدلالة المَوقفية :

I– أبعاد الواقع (réalité) و علاقاته

نقصد بالواقـــع تلك العوالم المادية المحيطة بالشاعر, فمنها يستمد تجاربه الشعورية و الشعـــرية, وعالـــم الـــواقع حافـــل بشتى الصور الحياتية, و يمكننا في هذا الصدد أن نحصر عوالم الواقـــع في صنفين هامين و هما :

- **الموجودات المادية** : و تـــتفرع إلى مـــوجودات حسيّة، و أخرى كونية طبيعيـــة و ثالثة حوادث تاريخية .
- **المجردات المعنوية** :و تتفرع إلى مجردات عقائدية ، و أخرى اجتماعية ، و ثالثة فلسفية تأملية, و لكل مجال من هذه الموجودات و المجردات مفردات و وحـــدات لغوية دلالية خاصة به تتضافر فيما بينها لتكوين علاقات مختلفة تساعد على بناء البعد الدلالي العام و الموّحد الذي يرمي الشاعر إلى بنائه من خـــلال مجموعـــة أبيات أو قصيدة ما .

أ – مجال الموجودات المادية

أ–1– مجال الموجودات الحسيّة :وهو أكثر الـــمجالات الدلالية المعبر عنها في الشعر و النثر, تشمل مظاهر عدّة ؛ كالإنسان ، النبات ، الجماد ([1]), و غالبا ما ترد مفرداته بمعانيها الأولى ، فـــتقدم مثالا واضحا وثابتا على المرجـــع ([2]), إذ يـــرى اللغويـــون ومنهم "**ميخائيل ريفاتير**" أنّ هذه المعاني الأولى قد تتغير بفعل ما يسبق هذه المفردات

---

[1] – ينظر :المرجع السابق, ص 140 .

[2] – ينظر : عبد المجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة , ص22-23 .

و مـــا يليها ([1]), فالكلمة تتأثر بالسياق و به يتحدد معناها المقالي في إطـــار مجتمـــع معين ، و لذلك يرى اللغوي الفرنسي " **انطوان مييه**" أنّ الكلمة الحقيقية هي الكلمـــــة في سياقـــها الموظف لـــها، و يـــدعو آخـــر إلى أن لا نبحث عن الكلمة بـــل نبحـــث عن اســـتعمالها. ([2]), و بذلك تنتقل المعاني من كونها معاني مـــرجعية اصـــطلاحية إلى معاني تأليفية بتأثير السياق الجملي، ثم إلى معنى آخـــر أتـــم و أشـــمل و خـــاص بالشاعر ذاته, هو المعنى الشعوري أو التعبيري .

لقد حفل الشعر المهجري بنماذج من كلمات محورية و مرجعيـــة معًـــا, وفّـــق أصحابها في نقلها من عالـــم الواقع و المرجع إلى معانٍ فكـــرية خاصة، و من ثمـــة إلى معانٍ شعورية و ذاتية تقاطعت دلالاتها و تقاربت لتشكل إطارا أو مجـــالا خاصـــا عبَّر فيه الشاعر عن حالة, أو وضعية, أو شعور ما، ومن أمثلة ذلك مـــا نجـــده عنـــد **جبران خليل جبران** بقصيدة البلاد المحجوبة : ([3]) (الرمل)

يا بلادا حُجبَتْ مُنـــذُ الأزَلْ # كيفَ نَرجُوكِ وَ مِن أينَ السُّبيلُ ؟

أيُّ قَـــفْـــرٍ دونهـــا أيُّ جَبَـــلْ # سُورها العَالي و مَنْ مِنَّا الدَليلُ ؟

فقد أورد الشاعر معالم الواقع في صور (البلاد ، سُورها العالي ، القفـــر ، الجبـــل) وهي موجودات جامدة نقلت من معانيها المعرفية إلى معانٍ شعورية للتعبير عن الحنين و الشوق إلى البلاد الأم، فالبعد الدلالي الكلي؛ هو الشوق و الحنين اتخذ مـــن صـــور المرجع مَطية و سبيلا لتصويره, و منه تبرز بعض العلاقات الدلاليـــة بـــين هـــــذه الصـــور, و منـــها **التضاد** بيـــن (القفر / الجبل)، و علاقة **التداخل** بـــين (الـــبلاد وسورها العالي) ، و في قصيدة أخرى يتطرق جبران إلى بعد دلالي آخـــر , و هـــو الحرية بالاعتماد على صور مادية بقصيدة (الشحرور)، إذ يقول:([4]) (مجزوء الرمل)

أيُّهـــــا الشُحرورُ غَـــرِّدْ # فالغنـــا سِـــرُّ الـــوُجـــودْ

---

[1] – ينظر : ستيف أولمان , الأسلوبية و علم الدلالة ، ص13 .
[2] – ينظر : كريم زكي حسام الدين ، التحليل الدلالي ، ص 95 .
[3] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربية) ص339 .
[4] – المرجع نفسه : ص 346 .

ليتنـــــي مثلـــكَ حُـــــرٌّ # من سجـــونٍ وَ قُيـــــــودْ

فالصور المادية في البيتين هي (الشاعر ، الشحرور ، ســجون ، قيــود) تتقــاطع دلالاتها لتعبر عن الحرية في غناء الشحرور و قيد الشاعر في سجنه, و منهــا تبــرز علاقات المشاكلة في المعنى بين الشاعر و الشحرور, و المشاكلة " **Isotopie**" هنــا مبنية من علاقة سابقة بين الشاعر و الشحرور و هي علاقة **التنافــر**, و بالتمني عقدت المشاكلة في المعنى ، أضف إلى ذلك علاقة **الترادف** بين سجون و قيــود, و الترادف هنا هو نوع من التقارب<< يكون بأن يتقارب اللفظين تقاربا شديدا لدرجة يصعب معها بالنسبة لغير المتخصصين التفريق بينها،ولذا استعملها الكثيرون دون تحفظ " ([1]).

و إلى بعد آخر من دلالات التحدي يورد **إيليا أبو ماضي** قصيدة (كُلوا و اشــربوا) الحافلة بصور المرجع و علاقاته، إذ يقول : ([2]) (المتقارب)

كُلُوا و اشربوا أيّها الأغنياءُ # و إنْ مَلأ السِكِكَ الجَائعونْ

و لا تلبَسُوا الخَزَّ إلا جَديدًا # و إنْ لبسَ الخَرقَ البَائسُونْ

و حَوّطوا قُصُورَكم بالرّجَال # وَحَوّطُوا رِجالكُم بالحُصُونْ

فالأبيات تحفل بصور من الواقع, و هي صور مادية (الأغنيــاء /الســكك/الجــائعون /الخز/الخرق / البائسون/ قصوركم/ الرجال) جمعها الشاعر من مجال الموجــودات ليعبر بها عن بعد دلالي واحد و هو التحدي و السخرية ، فتقاطعــت هــذه الألفــاظ بدلالاتها في علاقات أهمها : **التضاد** بين (الأغنياء/الجائعون), و هو شبه تضاد يعتمــد على تخصيص الدلالة في اللفظة المقابلة (الفقراء) بصفة الجوع (الجائعون)، و المراد هنا بالتخصيص << تضييق مجال استخدام الدلالة بحيث تصبح مقصورة على مساحة دلالية أقل مما كانت عليه في الأصل >> ([3])، و علاقــة **التــرادف** بــين(قصــوركم /الحصون). و في سياق المقابلة بين الشطر الأول من البيت الثالث, و الشطر الثــاني

---

[1] – عمر عبد المعطي أبو العينين ، الفروق الدلالية بين النظرية و التطبيق ، منشأة المعارف الإسكندرية 2003 م مصر ص42 .

[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة : ص 617 .

[3] – ضحى التميمي : دراسات لغوية في تراثنا القديم ، دار المجدلاوي ، ط1 ،عمان 2003 م ,الأردن ص151 .

منه نلحظ علاقة هامة و هـــي علاقة **التدرج في** الحكم, فمن إحاطة القصور بالرجـــال إلى إحاطة الرجال بالحصون, كما نلمح علاقة **الاحتواء** بين (السكك/الجائعون/و بـــين الخرق/البائسون) .

من صور الواقع دائما يتخذ **الــقروي** بعض معالمه ليصور دلالــــــة الفخــر والاعتزاز في قصيدة " أمامَ العَلَم " يخاطب بها الأمة السّورية, فيقول ([1]): (السريع)

أبنــاءَ سُوريةَ نَسلَ الكِـرامْ # بالعــزّ سِيــرُوا رافعيــنَ الــرُّؤوسْ

قدْ نِلتُــم المَجْدَ بحدِّ الحُســامْ # لا بالنّدامـــى و الطّــلا و الكــُؤوسْ

فَلتبتَهجْ في التّرب تلك العِظامْ # وَ لتفتخــرْ في الخُلــدِ تلك النّفُــوسْ

فوظف الشاعر كلمات (أبناء/ سورية/الرؤوس /الحسام/الترب/العظام/الندامى/الكؤوس) وهى مراجع ذات صلة بالواقع, و قاطع بين دلالاتها في علاقات مختلفة ، فدلالة المجد بعلاقة **تضاد** بين (الحسام/الكؤوس) ، و دلالة البهجة بعلاقة **احتــواء** بــين (التــرب/ العظام), و دلالة الكرامة بظاهرة **التخصيص** بين (أبناء سورية/رافعي الرؤوس) و هي علاقات تبرز الوحدة الدلالية العامة التي أوردها الشاعر، و في قصيدة أخرى يتحــول إلى دلالــة الاشمئزاز كــبعد دلالي كلـــي يستمــد معالمه من صور مرجعية و ذلــك في وصف جو المدينة الصاخب, إذ يقول بقصيدة "تــنديل" ([2]): (السريع)

شَوارعٌ سُدتْ لفَرطِ الزِحامْ # خُطّ على جُدرانها "لا سَــلامْ"

أنَّــى تلفّتَ رَأيتَ الحمَــامْ # تَقفزُ مِنهُ الناسُ قَفــزَ النَّعــامْ

وَ هْــَو على النَّــاس يَسُــدُّ السَّبيــلْ

فاتخذ من صور(الشوارع / الزحام/ جدرانها/ الحمام/ الناس /النعام /الســبيل) معــانٍ لمراجع تتضافر في دلالة الاشمئزاز, و منه تبرز علاقة **الاحتواء** بيـــــن (شــوارع /جــدران) ،(شــوارع / السبيــل), وعلاقة **التــرادف** بــين (النـــاس/ النعــام)

---

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ص 542 .

[2] – المرجع نفسه : ص548 .

و**المنافرة** بين (الحمام/الناس) , و **الاحتواء** بين (الشوارع/ الزحــام) فـــي ســياق الشطر الأول من البيت الأول .

و ضمن بُعد آخر يُعبر عن الدهشة و الغرابة يورد **عريضة** قصــيدة " لمــاذا " ؟ ليرصد لها بعض معالم المرجع المتنوعة إذ يقول لنا : ([1]) (المتقارب)

لِماذا دُموعُ الفَقيرِ تَسيــلُ # وَ عنها عُيونُ الوَرَى غَافِلَــة ؟

و يقول :لماذا السَّفينةُ تَطلبُ ريحًــا # و مِــنْ تحتها أبْحرٌ طائِلَــة ؟

لماذا غُلامٌ يَموتُ وَ تَبقــى # شُيُــوخٌ تثقــلُ في العَائلَــة ؟

لماذا يَفُوتُ الأديبَ الغِنَــى # وَ تَحظــى به فِئَــةٌ جَاهِلَــة ؟

فالألفاظ التالية (دموع/ الفقيــر/عيــون/ الــورى/ الســفينة /أبحــر/ غــلام/شــيوخ /العائلة/الأديب), و هي ألفاظ مستقاة من المرجع المادي الملموس تحمل معانٍ معرفية في ذاتها ، حاول الشاعر أن يضعها و يجمعها من المــرجع لتدل على معنى الاندهاش و التعجب, و هي الدلالة أو البعد الدلالي الكلي، و منه تبرز علاقــات **التــدرج** بــين (غلام/شيوخ) ،**التضــاد** (الأديــب/الفئــة الجاهلــة)، **الاحتــواء** (الغــلام/العائلــة) (السفينة/أبحر) ، علاقة **التلازم** (دموع/عيون)، و هي علاقات أفقية يحكمهــا الســياق المقالي للبيت .

أ-2 – مجال الموجودات الكونية :

ونقصد هنا بالموجودات الكونية تلك المظاهر الطبيعية الكونية التي تتجلى في الظواهر الطبيعية : كالليل, و النهار, و الرياح، و الأمطار، و السحب، و النجــوم، و الأيــام والتي عادةً ما يكثر ذكرها في الشعر المهجري, فترد غالبا في شكل رموز شعرية يعبر من خلالها الشعراء عن قضايا فلسفية، أو فكرية، أو اجتماعية، أو سياســية ، إلا أنّنــا ســنرصد توظيف هذه الألفاظ و معانيها للدلالة عن أبعاد معنوية كلــــية و موحــدة

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص44 -46 .

ومنه فمجال هذه الموجودات الكونية واسع و عريض، يتخذ منه الشاعر سبيلا للتعبيـــر عن بعد دلالي واحد, و بذلك يُضيق من سعة هذا المجال بالجمع بين موجودات معينـــة تتقاطع دلالاتها للتعبير عن دلالة واحدة ، و من أهم نماذج هذا المجال موشح بعنـــوان "أغنية الليل" **لجبران خليل جبران**, فيقول منه : ([1]) (محدث الرمل)

سَكنَ الليلُ و فِي ثَوبِ السّكُونِ # تَـــــــخْتَــبِي الأحـْـــــلامْ

وَ سَعَى البَدرُ و للبدرِ عُيـــونٌ # تَــرْصــُــــدُ الأيـــــــــامْ

احتوى هذا المقطع على ألفاظ كونية تعـــود إلـــى المرجـــع و هـــي (الليـــل، البـــدر الســـكون،الأيام) نقل فيها الشاعر المعنى المرجعي لهذه الألفاظ إلى معانٍ حيّة بتـــأثير السياق ، و تعانقت فيها هذه المعاني لتعبر عن حالتين تعتمدان على علاقـــة **الاحتـــواء** (الليل/البدر) ، وعلى علاقة **التضاد** في سياق البيتين السكون(الظلام) ، و بين العيـــون (الإبصار)، والبيتان يسيران وفق علاقة أشمل وأعم هي علاقة **التدرج** الـــدلالي بـــين الألفاظ (البـــدر ← عيـــون ← ترصد الأيام) في البيت الثاني، و منه فالكلمات المحورية التي تجسد هذه المعاني هي كلمات تعود إلى المرجع, و تتقاطع في دلالة كلية موحّدة (الخفاء و التجلي) كبعد دلالي شامل .

و في التعبير عن الثبات و الصبر كبعد دلالي شامل يعبر **إيليا أبو ماضـــي** عن ذاته بألفاظ ذات معانٍ كونية تلّبس بها، و تمثل بها، ليجلو حقيقة نفسه في قـــصيدة المجنون إذ يقول: ([2]) (الرجز)

ليسَ جَلالُ الليـــلِ مَا أدْهشَنِي # وَ إنّمَـــا أدْهشنِـــي جَلالِـــــي

وَ لا جَمَالُ الشّهبِ مَا أدْهشنِي # وَ إنّمَـــا حَيّرنِـــي جَمَـــالِـــي

ليقول : (الهزج)

---

[1] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 344 .

[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 473 .

تَوشَحْتُ الضّحَى وَ الليـلَ # فِي أنْسِي وَ فِي حُزنِي

فمَا زَادَ الدّجَى خَوفِي # وَ لا زادَ الضّحَى أمْنِي

فالكلمات المحورية في الأبيات هي (الليل/الشهب/الضحى/الدجى) من ذوات المعاني المعجمية الثابتة, ارتبطت ببعض الكلمات, فانتقلت إلى معانٍ مَقالية بفضل (جلال/جمال/خوفي/أمني), و ساهمت بها للوصول إلى المعنى الدلالي << و هو أجزاء و أنواع مختلفة من الدلالات تتآزر لتكوين المعنى النهائي>> ([1]), و بالمعنى الدلالي النهائي يتضح البعد الدلالي الشامل, و هو الثبات و الصبر، و منه تدخل هذه المعاني الجزئية في علائق مختلفة و منها : **الاشتمال** بين (الليل / الشهب), و الاشتمال << تضمين من طرف واحد يكون فيه (أ) مشتملا على (ب) حيث يكون (أ) أعلى في التقسيم التصنيفي أي التفريعي >> ([2])، وعلاقة **التضاد** بين (الدجى/الضحى)، و التضاد غير الحاد بين (الضحى/الليل)، لأنّه مبني على ظاهرة التخصيص الدلالي في لفظة (النهار) التي تتضاد تضادا حادا مع لفظة (الليل) وخصصت بلفظة أخرى هي (الضحى) ، و من الظواهر البارزة دلاليا في هذه الأبيات ظاهرة الاقتران اللفظي في عبارة (الدجى خوفي) و عبارة (...الضحى أمني) و التي تعني الميل الاعتيادي لكلمة ما على مصاحبة كلمات معينة دون غيرها في السياق ([3]), فالدجى مرتبط بالخوف و الضحى مرتبط بالأمن .و في مجال الكونيات دائما يتخذ **القروي** من مظاهر الطبيعة سبيلا للتعبير عن دلالة الحيرة و الأسف كبعد دلالي فيورد قصيدة بعنوان "سائلي" ضمنها معالم الكون, إذ يقول : ([4]) (مجزوء الخفيف)

سَائلِي الليلَ عنْ مَقالِي # يَومَ أعيَا عَنِ الكَلامْ

طولُ شَكْوايَ للدُّجَى # وَ سُؤالِي عَن الرّجَا

ضُمَّ صَوتِي إلى الليالِي # فانْطوَى فِي فَمِ الظَلامْ

[1] – عبد السلام السيد حامد : الشكل و الدلالة ، ص29 .

[2] - رجب عبد الجواد إبراهيم ، دراسات في الدلالة و المعجم ، ص : 65 .

[3] – ينظر : كريم زكي حسام الدين , التحليل الدلالي ، ص35 .

[4] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 511 .

و يقول : سَائلِي البدرَ عَن عُيونـــي # عِندمَــا أفــْقــدُ البَصَـــــرْ

كَثرةُ السُّهدِ في النَوائـــب # وَ مُناجَـــاتِـــي الكواكـِبْ

نَفتِ النّـــورَ منْ جُفُونِـــي # فَهْــوَ فــِي مُقلــةِ القمـــرْ

و يقول : سَائلي الريحَ عَن فُــؤادِي # إنّــهُ طــارَ بالـــزَفِـيـــــرْ

فإذا هَاجـــتِ العَواصـــفُ # فَهيَ منْ مُهجتِـــي عَواطـــفْ

فالقصيدة حافلة بمظاهر الكون الطبيعية (الليل/ الدجى/ الظلام/ البدر/ الكواكب/ النور/ القمر/ الريح/العواصف) اتخذ الشاعر من دلالاتها الجزئية دلالة عامة (الحيرة و الألم) و اعتمد الشاعر على تــفريع هذه المعاني, فمن (الليل) فرّع (الدجى) و (الظلام) كمـــا فرّع من (الريـــح) (العواصف), و من (الكواكب) (القمر)، و هي في الغالب علاقات **اشتمال** ، كما اعتمد بعض التماثلات من مثل (النور/البدر) (الدجى/الظلام), و بوساطة تجسيد هذه الألفاظ منح الشاعر لهذه المظاهر الكونية نوعا من الحيـــاة, فإليهـــا يوجـــه السؤال, و منها يأتي الجواب .

و من مظاهر الكون الطبيعية يورد **نسيب عريضة** قصيدة "نفس الشجاع" اتخـــذ فيهـــا دلالات هذه المظاهر مطية ليضع و يرصد قواعد الشجاعة و أسسها, إذ يقول : ([1])

بَينَ العَواصِفِ و الرّيَاحْ # نَفسٌ تَطـــيرُ بِلا جَنَـــاحْ (مجزوء الكامل)

نَفسٌ تَعجُّ مَعَ الرُعــــــودْ # نَفسٌ تُزمجـــرُ كالأسُـــــودْ

تَعْلو الشَواهـــقَ و القِمَـــمْ # تَطـــأُ الكَواكِـــبَ بالـــقَـــدَمْ

ليقول أيضا :

تَلجُ الظـــلامَ وَ لا تَهـــابْ # وَ لهَا مَـــعَ البَـــرْقِ التِهـــَابْ

تَجْنِي الشُّعاعَ مِنَ الشُموسِ # بالرَغم مِـــن قَـــدَرٍ عَبُـــوسْ

فالنص أو مجموعة الأبـــيات حافلة بمظاهر كـــونية (العواصف/ الرياح/ الرعود/ الكواكب/ الظلام/البرق/الشموس) حاول الشاعر من خلالها بناء المعنى أو البعد الدلالي

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الحائرة : ص68 -69 .

العام, و هو (الإشادة بـــالشجاعة)، ومن خـــلال مجموعة معانٍ جزئية تحولت بفضل السياق إلى معانٍ تأليفية , و يـــلاحظ اعــتماد الشاعر على معنى الـــمصاحبة بـــين معنى النفس و معنى الظاهرة الكونية ، فالنفس تصاحب (الرعود/ العواصف/ الرياح/ البرق.) أو تؤثر بكيفية مـــا في (الظلام/الشموس/الكواكب) رغم أنَّ علاقة هذه النفس مع هـــذه المظاهر هي(**التنافر**) ، فـــإنّ هناك علاقات كثيرة تربط بين هذه المـــظاهر و أهمها **الترادف** (العواصف/الرياح), و**التلازم** بين (الرعود/البرق) ، وعلاقة **الاحتواء** (الكواكب/الشمس)، و من خلال هذه العلاقات و المفاهيم الفرعية تتحول هذه الأبـــيات إلى مجموعة من عناقيد دلالية ترتبط معا, و تهـــدف في الأخير إلى بـــناء هيكل دلالي واحد ([1]) يعرض لنا مجال خاص من مجالات الدلالة الكونية .

في قصيدة بعنوان "دموع" **لفوزي المعلوف** ينطلق الشاعر مـــن مظـــاهر الفصـــول الطبيعية, لينقل حزنه و أساه في الحياة من خلال خطابه إلى وردة, و فيها يرى نفســـه قائلا : ([2]) **(الخفيف)**

وَيحَ نَفْسِـــي مِـــَن الربيـــع فَفِيــه # أجْتَنــــي بَيـــنَ آســـه وَ بَهـــَـــاره

وَ من الصّيفِ فَهوَ يَحـــرقُ أكـــمَا # مي عَلى رُغمِهـــا بِلفحَـــة نَـــــاره

ما رأيتُ الخريفَ فِي صَدرك العَا # ريَ يُوشِـــي عَقيقَــــهُ بِنُضَــاره

و الشِتاءُ الحـــزيـــنُ يَغسِـــلُ سَاقيـــ # ك بِدمْـــعٍ يَنهَــــلُ فـــِي أمْطارِه

فالبعد الدلالي الذي يرميه فوزي هو التعبير عن عبث الحياة بالشاعر من خلال الوردة التي تعاني مع فصول السنة , فرغم هذه المظاهر المنوعـــة مـــن (ربيـــع/ صـــيف/ خريف/شتاء) إلا أنّ العلاقة الأساسية القائمة بينها **هي التنافر** الدلالي ، و كـــل دلالـــة جزئية تتفرع منها دلالات أخرى ترتبط بفعل هذه الدلالات على هذه المظاهر, فالربيع بين آســـه و بهاره ، و الصيف يحرق بناره ، و الخريف يزيل جماله ، و الشتاء يغرق بأمطاره ، فغدت هـــذه الـــكلمات بـــمثابة مفاتيح الـــدلالة الـــفرعية تساعد الشـــاعر

[1] – ينظر : كريم زكي حسام الدين , التحليل الدلالي , ص 04 .
[2] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 43 .

على بناء دلالاته العامة بفضل السياق ، فتتكامل معاني المفردات داخل السياق و يقوم السياق بتوجيه معنى المفردة أو معاني المفردات إلى البعد الدلالي المراد تحقيقه . ([1])

أ–3 – مجال الحوادث / الموجودات التاريخية :

ففي هذا المجال تناول الشعراء المهجريون أحداثا تاريخية مختلفة شهدها العالم بأسره كما شهدتها الأمة العربية في قوالب تعبيرية ، و نظرا لأنّ هذا النوع من المواضيع يحتاج إلى حشد قدر كبير و هام من الألفاظ ذات الطابع التقريري المباشر و المتصل دائما بالواقع و المرجع ، إلا أنّ بعض الشعراء استطاعوا أن يُحمِّلوا هذه الألفاظ المَرجعية مُسحَة شعريةً خاصةً بالاقتصار على الألفاظ ذات الدلالات الموحيّة التي تنقل لنا الحدث التاريخي وفق تلك المسحة الجمالية الخاصة ومن المواضيع الهامة التي تطرق إليها هؤلاء الشعراء موضوع "فلسطين" و مأساة الشعب الفلسطيني مع اليهود و في ذلك يقول **إيليا أبو ماضي :**([2]) (المتقارب)

دِيارُ السَّلامِ وَ أرضُ الهَنَا # يَشقُ عَلى كُلٍّ أنْ تَحزَنَا

فخطبُ فلسطينَ خَطبُ العُلى # وَ ما كانَ رَزءُ العُلى هَيِّنا

و يقول : بلادهُمُ عُرضَةٌ للضّياع # و أمّتهُم عُرْضَة للفَنَا

يريدُ اليهُودُ بأنْ يَصلبُوها # وَ تأبَى فلسطينُ أن تَذعَنَا

أأرضُ الخَيال وَ آياتِهِ # وَ ذاتُ الجَلالِ وذاتُ السّنَا

تَصيرُ لغوغائِهم مَسرَحَا # وَ تغْدُو لشذّاذهم مَكمَنا

اعتمد أبوماضي على حشد الألفاظ ذات الإيحاء اللغوي و النبرة الهادفة, فنوع بين اللفظ المجرد (السّلام/الخطب/الرزء/الفناء/الضياع/الخيال) و اللفظ الحسي (فلسطين/اليهود/بلاد/أمة) و شاكل بينها في المعاني بواسطة علاقات مختلفة أهمها: **الترادف** بين (الخطب/الرزء) ، (الضياع/الفناء)، و هو نوع من الترادف التام فيكون

---

[1] – ينظر : صائل رشدي شديد , عناصر تحقيق الدلالة في العربية ص15.

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة : ص 599 .

ثمّة نوع من تمـــام المطابقـــة بين المعنيين، ولا يشعر أبناء اللغة بأي فرق بينهما ([1])
ونوع من **الترادف** النسبي بين (غوغاء/ شُذاذ) ، و كـــذا علاقة **الاحتواء أو التضمين**
بين (بلادهم/أمتهم), فلفظة (البلاد) تدل على جزء ما يتضمنه و هو (أمّة) والتضـــمين
علاقة أساسية في نظرية المجال الدلالي ([2]), بالإضافة إلى ذلـــك بعـــض العلاقـــات
الـــواردة من مثل **التنافر** بين (الخيال/الجلال) ، (فلسطين/اليهود)، و **التضـــاد** بـــين
(يـــريد/ تأبى), و هي علاقات تسهم في التعبير على مأساة فلسطين بشـــتى صـــورها
وبقصيدة أخرى يؤرخ الشاعر بطريقته لإحدى" الحروب العالمية " في قصيدة " الحرب
العظمى ", فيورد مآسيها و صورها الدامية, إذ يقول([3]): (الكامل)

صَلَّ الحَديدُ وَ شَمّرتْ عَن سَاقِها # وَ تَنكــرَ الإخــوانُ للإخــوانِ(*)

فَالخَيلُ غاضِبــةٌ عَنْ أرســانِهــا # وَ الــبيضُ غاضِبةٌ على الأجْفَانِ

والمَوتُ مِنْ قُــدامِهِمْ وَ ورَائِهــم # وَ الهــَولُ كُــلّ ثَنيــةٍ و مَكــانِ

بَسَطتْ جَناحَيها وَ مَــدَّتْ ظِلّهَــا # فــإذا جَنَاحَا السِّلــمِ مَقصُوصَانِ

و يقــول : أنّى الــتفتَ رَأيت رَأســًا طائــرًا # أو مُهجَةً مَطعُونَــةً بِسِنَانِ

يَمشِي الرّدَى فِي إثرِ كُلّ قَذيفَــةٍ # فَكأنّمَــا تَقتــَادُهُ بِعنــَانِ

فالجَــوّ مِمَا فاضَ مِنْ أروَاحِهــم # لا تستبينُ نُجومُه عَينَــانِ

حشد أبو ماضي لوصف هذه الحرب كمّا هائلا من الألفاظ الشائعة (الحديـــد /الخيـــل/
الرأس/ الجو/النجوم) و نوّع بينها, فمنها ألفاظ ذات معانٍ كونية (الجو/ النجوم /الظل)
وأخرى مادية (الحديـــد/الخيـــل/)، و بعضـــها مـــن مجـــردات المعـــاني (الـــردى/
الموت/الهول/السلم/), و حاول أن يُكامل في معانيها للتعبير عـــن الحـــدث التـــاريخي
المرجعي (الحرب العالمية)، و بذلك قاطع بينها في علاقات مختلفة و أهمها : **الاحتواء**
(البيض/الأجفان) ، **التضاد الحاد** (قـــدامهم/وراءهـــم) ، **التـــرادف**(بســـطتْ/مـــدّت)

---

[1] - ينظر:عمر عبد المعطي أبو العينين ، الفروق الدلالية بين النظرية و التطبيق ، ص42 .
[2] - ينظر : كريم زكي حسام الدين : التحليل الدلالي ،ص 31 .
[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 579 .
(*) - صلَّ : أصدر صوتا قويا

الاحتواء(رأسا/مهجة) ، و هي علاقات منوعة تنوع طبيعة اللفظ من حيث فصاحته (أرسانها/ البيض/الردى / ثنية), أو من حيث شيوعه (الموت /المكان /الطائر)

و في موضوع فلسطين دائما ينقل **نسيب عريضة** سخطه على الشعوب العربية, إذ يرها سبب ما تعانيه من ضياع, وفي قصيدة "إلى فلسطين" يقول ([1]): (المتقارب)

ذبحتُم فِلسطينَ يَا وَيحَنَا # أبَحتُم حِمَاهَا لمُستَرزقَه

أكانَتْ مَواعِيدُهمْ حِكمَةً # وَ كانَتْ مَواعِيدُنَا زَندقَه

ألا فَاجْمَعُوا مِن ثُراها حُطامَ النّـ # ـصَالِ المُلطخَةِ المُخَلقَه

و قُولوا : بِها قَدْ غَلبنا الضَعيفَ # وَ دُسنَا حَقيقتَهُ المُقلقه

في هذه الأبيات تناول الشاعر مأساة فلسطين كبعد دلالي يجسد من خلاله أحداثا تاريخية بمسحة شعرية (شكلية و معنوية) ، و حشد لذلك بعض الألفاظ الشائعة (فلسطين/ الضعيف/حكمة/) كما حشد بعض الألفاظ الرامزة من مثل: (المسترزقة /الضعيف ← اليهود) ,(مواعيدهم ←وعد بلفور)، و نوّع الشاعر بين المعاني المادية (الثرى/النصال/)، والمعاني المجردة (حكمة/ زندقة /المغلقة) في كل ذلك علاقات دلالية أهمها **التضاد**(حكمة/زندقة)، **الترادف** (غلبنا/ دسنا) **التدرج** (اجمعوا/قولوا), وهي علاقات بارزة من خلال سياق المعنى المقالي للأبيات .

و في موقف تاريخي آخر يَصبُ **إلياس فرحات** جام غضبه على فرنسا لما فعلته في دمشق من تنكيل بعد الثورات الوطنية قائلا : ([2]) (الخفيف)

حَاربي الحقَ و اقتلي الآدَابا # إنَّ في ذِمةِ الحُسَام الحِسَابَا

فاسمَعِي الزأرةَ التي تَملأ الشّـ # ـرقَ ابتِهاجًا وَ الظالمِيهِ اكتِئابَا

إنَّ مَرْعَى النّعاجِ أمْسَى لَمّا # أجْرَيتِ فيه مِنَ المَظالِمِ غابَا

و النّعاجُ التي تَوهمَتْ صَارتْ # فِي ظِلالِ الوَشيجِ أُسدًا غِضَابَا

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الحائرة :ص 262 .

[2] – ينظر:سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص142 .

و يقول مُهددا أبناء قومه (في لبنان) لــموقفهم المُزري مــن ثــورات ســورية على فرنسا ([1]) (البسيط)

الشامُ تَبكِي وَ أنتُم تَضْحَكُون أمَــا # تَخشُونَ ذُلَ البُكاءِ إنْ تَضحَكِ الشَــامُ

لا تَخْدعُوا بِحنَــانِ الأمِّ أنفسَكُـــم # أنتُــمْ إذا عُــدّتِ الأيتَــامُ أيتـــامُ

لا بُدَ تَهجُرُكُــم يومًــا فَيغْمُركُــم # بَحْرٌ مِــنَ الخَلْــقِ بالأحقَــادِ لَطــامُ

ففي القصيدة الأولى يوجه الشاعر هجاء لاذعا لفرنسا يــنقل من خلاله استهجانه و بغضه عليها كدلالة عامة تتقاطع فيها دلالات فرعية لألــفاظ منوعة تحيل بعضــها إلى عــالم المــرجع و مــنها (النعاج/الأسود/الوشيج/الشرق/الغاب) و بعضها الآخــر إلى المعاني العامة المجردة (الحق/الآداب/الحساب/المظالم) , و حاول الشاعر أن يعقد بينها بمجموعة علاقات أهمها: **التضاد** بــين (ابتهاجــا/اكتئابــا) ,(النعــاج/الأســود) (المرعى/الغاب) ، **و التلازم** (الزأرة/الأسود) ، و**الاحتــواء** (الغاب/الوشيج), و نــوّع من **الترادف** النسبي بين (حاربي/اقتلعي), إذ يجنح إلى ظاهرة التـــخصيص الــدلالي وكلها علاقات سياقية حافظ على وظائفها في النسق الدلالي للقـــصيدة , و ســاعدت على بناء المعنى الدلالي الأشمل ، أمّا في القصيدة الثانية فقد حافظ الشاعر على هــذا النسق الدلالي الفرعي ليعبر عن نسق دلالي آخر أعم و أشمل؛ هو التهديد و الوعيــد لأبناء قومه من خلال ألفاظ بدلالات مرجعية و منها (الشــام/الأم (بمعنــى فرنســا)) وأخرى ذات معانٍ مجردة في(البكاء/ الحنان/تضحك / تخــدعوا), و أخــرى بمعــانٍ كونية (يوما/بحرا), و حاول أن يعقد من خلالها بعــض العلاقــات، أهمهــا **التضــاد** (تبكي/تضحكون) ، (الأم/الأيتــام) ، (تهجــركم/فيغمــركم), و **الــتلازم** (حنــان الأم) **المطابقة** (الأيتام/أيتام), و المطابقة تدل على أنّ اللفظ الثاني يدل تمام ما وضع له اللفظ الأول .([2])

[1] – المرجع السابق :ص 136 .
[2] – ينظر : كريم زكي حسام الدين , التحليل الدلالي ,ص 31 .

ب – مجال المجردات المعنوية :

ب–1– مجال المجردات العقائدية :

و في هذا المجال يستقي الشاعر المهجري ألفاظه المتصلة بالعقيدة و الدين من واقـــع الحياة اليومية, و من عالم الفكر الديني السائد, و لذلك يستعين بالألفـــاظ ذات الطـــابع التجريدي المتصل بالعقيدة مثل (الكفر، الإيمان، الإلحاد، الصلاة، التسبيح), و يحـــاول بوساطتها بناء بعد دلالي خاص به, و هذا ما نجده عند **ميخائيل نعيمـــة** فـــي قصـــيدة "ابتهالات" التي يقول فيها : ([1]) (الرمل)

وَ اجْعَــلِ اللهُــمَ قَلبِـــي

واحَـــةً تَسقِـــي القَريـــبْ

و الــغَــريـــــبْ

مَاؤُها الإيمانُ ، أمّا غَرسُهـــا # فَالرَجَا وَ الحُبّ وَ الصبرُ الطويـــلْ

جَوّها الإخْلاصُ ، أمّا شَمسُها # فَالوَفَا وَ الصّدقُ وَ الحِلمُ الجَمِيـــلْ

فـــإذا مَا رَاحَ فِكـــري عَبَثًـــا # فِي صَحَاري الشّكِ يَستَجلِي البَقَـــاءْ

مَـــرّ مَنهُوكـــًا بِقَلبِـــي فَجَثا # تَـــائبًـــــا مِـــنْ قَلبِــــي الرّجَـــاءْ

فالبعد الدلالي العام هو الدعاء و الابتهال تضمن عدة ألفاظ مستقاة من المعجم اللغـــوي الإنساني, فتنوعت معانيها و تداخلت، فمن معاني الألفاظ المجـــردة (الإيمان،الرجـــاء الحُب، الصبر، الإخـــلاص، الــــوفاء) إلـــى ألفـــاظ ذات معـــانٍ ماديـــة محسوســـة (غرسها/صحاري/ قلبي) إلى معانٍ أخرى ذات بعد عقائـــدي (الإيــــمان /تــــائبا/ اللهم)), وكـــلها تتقاطـــع في علاقـــات أهمـــها: **التضاد** (القريب/البعيد) ، **الاحتـــواء أو الاشتمال** (جوها / شمسها) ، و **الترادف** (الإخلاص/الوفاء) , و لأنّ الألفـــاظ ذات الطابع التجريدي التي تتقاطع فيها معاني الإيمان بمعاني الأخلاق هي الغالبة على هـــذه الأبيات فبها يبنى المعنى العام أو البعد الدلالي الشامل .

---

[1] – ميخائيل نعيمة : همس الجنون ,ص 36 .

و في المجال ذاته يورد **نسيب عريضة** قصيدة "صلاة" يناجي فيها ربه طالبا منه المغفرة إذ يقول : ([1]) (مجزوء المتقارب)

أيَا مَنْ سَنَاهُ اخْتَفَـــى # وَرَاءَ حُــدُودِ البَشَـــرْ

نَسَيتُكَ يَومَ الصّفَــا # فَلا تَنســنِي فِي الكَدَرْ

أيَا غافِــرًا أرْحُمَــا # يَرَى ذُلّ أمْسِي وَغَــدْ

مَعَاذُكَ أنْ تَنْقمَـــا # وَ حِلمُــك مِلءُ الأبَــدْ

مَراعِيك خُضْرُ المُنَى # هِي المُشتَهَــى سَيّــدِي !

وَجِسمِي دَهَــاه ُالعَنَــا # حَنانيكَ خُــذْ بِيَــــدِي !

الأبيات حافلة بصور اللفظ المجرد (سناه/الصفا/الكدر/حلمك/المنى) ألــبسها الشاعر طابعا عقائديا في سياق الأبيات (غافرا/ذل/ معاذك/ حنانــيك.), و حاول من خلالها عقد بعض العلاقات الدلالية, وأهمها : **التضاد** (الصــفا/الكــدر) ، و(أمــسي/غــد) (تنقما/حلمك)، و**الاحتواء** (جسمي/بيدي), و نوّع بـ**ـالتضاد السلبي** (نسيتك / لا تنسي) كــما لم يتوان الشاعر عن تدعيم هــذه الدلالات العَقدية بالألفاظ ذات دلالات مرجعية من عالم الموجودات مثل (البشر/مراعيك), و أخرى من عوالم الكونيات (أمسي/ غدي /الأبد) .

و في قصيدة أخرى **للقروي** بعنوان " أين وجدت الله " يتخذ من فكرة الدين موقفا سلبيا جراء ما رآه من تناقض في شريعة المسيحيين, ومنها يقول :([2]) (الطويل)

تَزعْزَعَ إيمَانِي وَ حَاق بِيَ الأسَى # وَ وَدّعتُ عَهْدَا للصَلاة تَكرّســا

لأنّـــيَ لمْ ألــقَ الإلـــهَ بِعالَـــمٍ # يُشابِـــهُ فيهِ اللامِــسُ المُتلمّســَا

وَ صِرتُ إذَا للدِينِ يُعقدُ مَجْلــِسٌ # عَقدْتُ وَ أهلَ الكُفرِ للكُفرِ مَجْلسَا

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ,ص 264 .

[2] – الشاعر القروي: الأعمال الكاملة , ص 561-563 .

إلى أن يقول :

ألا كُلّ دِينٍ مَا خَلا الحُبَ بِدْعَةٌ # ألا كُــلُ عِلــمٍ مَا عــدَاه تَوَهــمُ

وَ لا عَجَبَ أنْ يُنكِرَ اللهَ كَافــرٌ # فَمَاذا تَرَى مَنْ يَجْهَلُ الحُبَ يَعْلَــمُ

فالقصيدة مليئة و حافلة بألفاظ مجردة ذات طابع عَقدي, و منها (إيــماني/ للصـــلاة/ للـــدين/ الــكفر), و بعضها الآخر ذات معانٍ مجردة و عامة (الأسى/ بدعة/ توهم/ عــلم/الــحب.) ساهمت في إضــفاء جو القصيدة العقائدي, و فيها ارتبطت بعض الدلالات الفرعية بعلاقات دلالية أهمها :

الاشتمال (إيماني/الصلاة) ، (الكفر/الكافر)، و علاقة **التضاد** البارزة من خلال (ودَعت /تكرسا) ,(اللمس/المتلمس) ، (الدين/الكفر) ، (يجهل/يعلم), و نوع من **الترادف النسبي** (بدعة/توهم) (ينكر/يجهل), و هي علاقات دلالية ساهمت في بناء الدلالة الكلية أو البعد الدلالي للقصيدة الذي يوحي بالكفر و العصيان .

في قصيدة **لفوزي المعلوف** بعنوان "لغز الوجود" يطرح الشاعر فكرة عقائدية تــرتبط بـــ(البعث و النشور)، إذ يقول منها : ([1]) (الخفيف)

كيفَ جِئنا الدُنيا ؟ وَ مِن أينَ جِئنَــا ؟ # وَ إلى أيّ عَالم سَوفَ نُقْضِي ؟

هَلْ حَيينا قَبلَ الوُجودِ ؟ وَ هَلْ نُبعثُ ؟ # بَعدَ الـــرَّدَى وَ في أيّ أرْضٍ !

هُــوَ كنْــه الحَيَــاةِ مَــازالَ سِــــرّا # كُل حُكــمٍ فِيهِ يَؤولُ لنَقْــصٍ !

ضمت الأبيات ألفاظا ذات أبــعاد دلالية مجردة ليست في حقيقة أمرها ألفاظا عَقدية أو مُستمدة من الدين, و مثلها (الدنيا/الوجود/الردى/الحيــاة.) إلا أنّ ســياق الأبيــات العقائدي يوحي بجو الاعتقاد و موقف الأديان من قضية البعث ، و هذا من خلال جملة من العلاقات الدلالية البارزة و أهمها : **التضاد**(جئنا/نفضي) ، (قبل الوجود/بعد الردى) (من أين /إلى أين), وهو تضاد يعتمد على تقابل وحدتين لغويتين دلاليا، و **الترادف** (حيينا/نبعث) .

---

[1] - فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 33 .

و في الإشادة بالإسلام "يورد **إلياس فرحات** بعض الأبيات من قصيدة "يا رسول الله""
مشيدا بالقيم المعنوية السامية لهذا الدين، فيقول ،: ([1]) (الرمل)

إنَّ فِي الإسْلامِ للعُربِ عُلىً # إنّ في الإسْلام للنّاسِ أخُــوَّه

فادْرسِ الإسلامَ يا جَاهِلــهُ # تَلــقَ بَطش اللهِ فِيه وَ حُنُــوّه

فلقد اعتمد فرحات في التعبير عن هذا السياق العقائدي على بعض الألفاظ الصريحة و منها (الإسلام/لفظ الجلالة) ، و بعض الألفاظ ذات الطابع التجريدي العــام (علــىً /أخوة/ بطش/حنوه.)، و قرنها بالسياق الديني، و عالق فيما بينهــا بعلاقتــين همــا : **الاشتمال** (علىً/أخوة) ، (الناس/العرب) ، و **التضاد** (بطش/حنوه) .

ب-2 – <u>مجال المجردات الاجتماعية :</u>

و في هذا المجال الحيوي يعمد الشاعر إلى طرق مواضيع اجتماعية بارزة؛ كموضوع الفقر ، والغنى ، والعلم، والجهل ، والأخلاق ، والمرأة, و حشد طائفــة مــن الألفــاظ المجردة ذات الاستعمال الاصطلاحي المتعارف عليه ، لتساهم بدلالاتها في بناء أبعــاد دلالية شاملة تُفهم من خلال سياق القصائد أو بعض الأبيات فيها .

و من جملة النماذج التي تناولت هذه المواضيع ما ورد عند **إيليا أبي ماضي** في قصيدة (المرأة و المرأة) قوله([2]) : (الطويل)

إذَا كانَ حُسن ُالوَجه يُدعَى فَضِيلةً # فإنّ جَمَالَ النفْسِ أسْمَى وَ أفضلُ

و يقول : سَعَتْ لاحْتكارِ الحُسنِ فِيها بِأسْرِهِ # وَ كَم حَاولتْ حَسناءُ ما لا يُؤمَــلُ

وَ تَجهلُ أنّ الحُسنَ ليْــس بِدائِــمٍ # وَ إنْ هوَ إلا زَهْرةً لسَوفَ تَذبُــلُ

---

[1]– ينظر :سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص133 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 445 .

فالأبيات تعبر عن رأي الشاعر في "جمال المرأة" كبعد دلالي موحد من خلال تضـــافر دلالات فرعية لألفاظ مجردة من مثل (الحسن /فضيلة /جمال النفس/ يؤمل/ تذبل)

كما عالق الشاعر بين هذه الدلالات بروابط دلالية أهمها : **الترادف** (أســمى/ أفضــل) **الاحتواء** (فضيلة/حسن الوجه) ، (حاولت/لا تؤمل) ، (ليس بدائم/تذبل), و هي علاقات ساهمت في بناء الدلالة الكلية, و نقلت بعض الألفاظ من معانيها المادية (الوجه مــثلا) إلى معانٍ مجردة (حُسن الوجه) .

وعن علاقة البخل بصفة الفقر و الغنى يورد **القروي** قصيدة بعنوان "غنى البخيل حُلمٌ بالغنى " يقول فيها : ([1]) (المتقارب)

بَدَالِيَ فِي الحُلمِ أنِّي غَنِــيٌّ # وَ لكــنْ بَخِيــلٌ فَكنــتُ الغَنيَّـــا

وَ كَمْ مُعْدَمٍ ليسَ يَملكُ شَيّــا # حَكَــى مُوسِرًا ليسَ يُنفــقُ شَيّــًا

إذَا كنتُ أمْلكُ دُونَ القَليــلِ # وَ لَيــسَ عَلــيَّ فــمَـاذَا عَليّـــا ؟!

ففي الأبيات بُعد دلالي يعالج ظاهرة البخل في الأغنياء، و منه تبــرز دلالات الألفــاظ التالية (غني/بخيل/معدم/موسر.), و هي **مــفاتيح** الــدلالة تتصــل بصــفات مجــردة وهي (الغنى /البخل/ العدم/اليسر) نقلها الشاعر من التجريد إلــى التجسيــــد لتتصــل بالشاعــر و بالإنسان، و منه تبرز بعــض العلاقــات و أهمهــا : **التضــاد** (موســر /معدم)، **و التضـــاد السلبـــي** (ليس يملك/أملك) ، و **الترادف** (بخيل / ليس ينفق شيئا) و ها هنا ترادف بين لفظ و جملة تفسره.

و في نفس الموضوع أو البعد الدلالي (البخل)، يورد **ميخائيل نعيمة** قصيدة " لو تدرك الأشواك " يقول في بعض أبياتها :([2]) (السريع)

يَا حَاشدا الأموالَ فِلسًــا إلى # فِلسٍ يكدُ الليل قَبــلَ النهــارْ

أيامُـــه صِقْــرٌ كَـــأعْوامِـــهِ # لا لونَ فيها غَيرَ لونِ النضارْ

---

[1] ـ الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 483 .

[2] ـ ميخائيل نعيمة :همس الجفون ،ص 3 0

فمزج نعيمة بين الألفاظ المجردة (يكد/صفر), و بين ألفاظ مادية (الأموال/الفلس/لــون) و أخرى كونية (أيامه/أعوامه/الليل/النهار) ليجسد معنى البخل ، فتكاملــت الــدلالات الماديــة مع الكونية و المجردة, وارتبطت بعلاقات أهمها: **التضـــاد** (الليــل/النهــار) **الاحتواء** (أعوام/أيام), (الأموال/ فلسا) ، و هو نوع من التدرج (من الكل إلى الجزء) .

أمّا **نسيب عريضة** فقد تناول في شعره مظـــاهر و دلالات اجتماعيـــة كثيـــرة أهمهـــا موضوع الفقر أو المجاعة، ففي قصيدة (الأم المنكوبة) يصف فيها جوع الأم, و ابنها بتناول موضوع الجوع كبعد دلالي عام ، إذ يقول في إحدى أبياتها ([1]): (الهزج)

قَتَامُ اليـــأسِ غَطَّانَـــا # فَنَمْ لا عَيــنٌ تَرْعَانَـــا

إذا مَا صُبُحُنا حَانَـــا # حَسِبنَا الــنّورَ أكفَانَـــا

ألا يَـــا هَـــمُّ يَكفينَـــا # لَقَــدْ جَفــتْ مَآقينَـــا

ليقول في آخر القصيدة : ظلامُ الليلِ قَدْ أطبَــقْ # فَنمْ يا طِفلُ لا تقلــقْ

يَعودُ النّــورُ وَ الرَونَقْ # إذا مَا اللّـــهُ أبْقانَــــا

فبعض الألفاظ المجردة في الأبيات تتقاطع دلالاتها مع دلالة الجوع و ألامه مــن مثــل (اليأس/ الهم/الظلام/), و أخرى توحي بالفرج (صُبحنا/النور/لا تقلق/الرونـــق/أبقانـــا) وبهذه المعاني المتضاربة عالق الشاعر بينها لبناء الموقف الدرامي ، و اتخذ من علاقة **التضاد** (ظلام/نور), و **التـــرادف** (صُبحنا/نور) ، (غطّانا /ترعانـــا) ، (قتـــام/ظـــلام) **والتـــلازم** (يكفينا/جفت مآقينا) علاقات أساسية في سياق الأبيات.

كما يعود الشاعر إلى موقف درامي آخر ليصور به معاناة المرأة العاهرة في مجتمـــع دفعها على الرذيلة في قصيدة "على قَبرِ غَاويةٍ", إذ يقول منها : ([2]) (الطويل)

هُنَا قَبرُها هَلْ طهّــرَ المَوتُ عَارَهَا # وَ هل خَلعَتْ عَنْ صِيتِها الظنَّ وَ الذمَّا

نَعَمْ يَتسَاوَى العَارُ وَالمَجدُ فِي الثرَى # فَمَا ضَمّ قَبــرٌ قَــطُ ذَمَّـــا وَ لا إثمَـــا

لقَدْ مَارسَتْ فِي العَيْشِ بُؤسًا مُنوّعَا # وَجَـــازتْ جَحِيمًا لا أشَدَّ وَ لا أحْمَـــى

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، ص 63-64 .

[2] – المرجع نفسه : ص 205 .

فلقد حشد عريضة لهذا الموقف كما هائلا من ألفاظ التجريد الموحية، وأهمها **:**(الموت/ الصيت / الظن / الذم / العار/ العيش/ البؤس/ الجحيم)، و كلها ذات معانٍ دراميـة فنوّع في صور المعاناة, كما نوّع في علاقاتها, و أهـمها : **الترادف** (أشـد/أحـمى) (البؤس/الجحيم) , **والتضاد**(العار/المجد) ، و**التلازم**(قبرها/الموت)، و**الاشتمال** (الثرى/ القبر) ، و**التدرج** (إثما/ذمًّا).

في موضوع <u>العلم والأخلاق</u> يورد **إلياس فرحات** قصيدة " العرب واقفة " ليشيد فيهـا بأخلاق العرب في قصيدة اجتماعية يقول في بعض أبياتها : ([1]) (البسيط)

وَ كانَ أجْهلَ فَـردٍ مِنْ رَعِيتهـم # فِي الفَهم عِندَ سِواهُم مَضْربَ المَثَلِ

صَفُّوا العلومَ مِن الأوهَامِ إنْ رَجَعُوا # بالخَارقاتِ إلى الأسْبَابِ وَ العِلَـلِ

سَلْ عَنْ مَعَارِفهم فِي كُلّ مَسألـةٍ # أمّا عَنِ الأدَبِ السّامِـي فَلا تَسَـلْ

اعتمد فرحات في إبراز مفهوم العلم و الأخلاق على بعض الألفاظ المجردة باعتبارهـا مفاتيح الدلالة الكلية, ومنها(الفهم / مضرب المثل/العـلوم/الخارقات/المعارف/الأدب) و هي الألفاظ المسيطرة في هذا المجال ، كما عمد إلى ربط علاقات بينها لبناء المعنـى الدلالي العام و منها : **التضاد** (من رعيـتهم/سـواهم) ، (الجهـل/مضـرب المثـل) (الأوهام/الخارقات), و **التضاد السلبي** (سل/لا تسل) ، كما عمد إلى علاقـة **التـرادف** (الأسباب/العلل) ، (العلوم/معارفهم) ، و **الاشتمال** (فرد/رعيتهم) .

و في موقف آخر يعرض لفكرة الخلافات الاجتماعية بين أفراد الأمـة ، فيعتمـد على اللفظ المجرد الموحي عند قوله ببيتين : ([2]) (البسيط)

فِيمَ التقاطعُ وَ الأوطـانُ تَجْمعُنـا # ثُمْ نَغسلُ القلبَ مِما فيه مِنْ وَطرٍ (*)

مَا دُمتَ مُحتَرمًا حَقي فَأنتَ أخِـي # آمنـتَ باللـهِ أو آمنـتَ بالحَجَرِ

---

[1] – ينظر: سمير بدران قطامي , إلياس فرحات ص 196 .
[2] – المرجع نفسه : ص 172 .
(*) – وطر : حاجة و بغية .

فالسياق الدلالي العام للبيتين يعبر عن النزاع و الخلاف بسبب العقيدة أو الحاجات الدنيوية، و فيها تتقاطع دلالات الألفاظ التالية (التقاطع /الوطر/ القلب/ الفكر /الحق/آمنت), و بها تطفو علاقات أهمها **التضاد** (التقاطع/تجمعنا) ، (آمنت بالله/آمنت بالحجر) .

ب-3- مجال المجردات الفكرية الفلسفية :

في هذا المجال كذلك يعمد الشاعر إلى طرق مواضيع فلسفية شائكة كموضوع الموت و الحياة, و الحكمة ، و البلاء ، و العزم ، و الإرادة من المواضيع ذات الطابع الفلسفي التجريدي، فيحشد الشاعر ألفاظا خاصة لها متخذا منها كلمات محورية و أساسية تتقاطع بدلالاتها مع كلمات أخرى, و من ميادين مختلفة لبناء الهيكل الدلالي والمعنوي العام .

من أهم الشعراء الذين خاضوا ميدان التأمل و الفلسفة في أنساق تجريدية **أبو ماضي** و هو يطرق باب الموت و الحياة, إذ يقول ([1]): **(الخفيف)**

لا حُدُودَ وَ لا مَقاييسَ فِي المَـوِ # ت تَساوَى الجَميعُ في سَاحَاتِهْ

مَنْ نَجَا مِنهُ وَ هُوَ فِي رَوحَاتِـهِ # إنّمَا قدْ نَجَا إلى غُدُواتِـهْ

و يقول أيضا:

كُلُ ذِي رَغْبَةٍ دَنَتْ أوْ تَسَامتْ # سَوفَ يَمضِي يَومًا بلا رَغباتِه

ليسَ عُمُرُ الفتَى وَ إنْ طَالَ إلا # مَا حَوتْـهُ الحَياةُ مِن مُكرمَاتِـهْ

الأبيات من قصيدة رثائية في العلامة المرحوم "**سليمان البستاني**" خصّ الشاعر بعض أبياتها لسرد فلسفة الموت و الحياة ، و فيها عمد إلى حشد ألفاظ مجردة, و منها (الموت/ساحات/رغبة/عمر الفتى/الحياة/مكرماته.), كما اعتنى ببعض الألفاظ التي تتضمن معنى الحدث و الحركة (الأفعال) في مثل (تساوى/ نجا/ دنت/ تسامت/ يمضي/طال/حوته)، و هي دلالات ترتبط بالألفاظ المجردة ارتباطا وثيقا, و من خلالها

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 179 .

عقد بعض العلاقات، و أهمها **الترادف** (حدود/مقاييس) (عمر الفتى/الحياة) ، **والتضاد** (روحاته/غدواته), (دنت/تسامت) ، **الاحتواء**(الموت/ساحاته/روحاته/غدواته)

في قصيدته الأخرى " فلسفة الحياة " يعرض أبو ماضي نظرته للجمــال، فــيقول فيها([1]): هُوَ عِبءٌ عَلى الحَياةِ ثَقيلٌ # مَــنْ يَظنُ الحَياةَ عِبئـــا ثقيلا (الخفيف)

وَالذي نَفسُهُ بِغيــرِ جَمَــال # لا يَرَى في الوُجُودِ شَيَئا جَمِيلا

فمفردات أو ألفاظ (الحياة /عبئا/ نفسه/جمال/ الوجــود) كلها ذات معانٍ مجردة تكاملت لتصور مفهوم الحياة و الوجود عند الشاعر, ومن خــلال بعــض العلاقــات ومنهــا: **الترادف** (عبء/ثقيل), (الحياة/الوجود) ، وعلاقة **الاحتواء** (شيئا/عبئا) .

و في موضوع الإرادة و العزم يتناول **القروي** رؤيته حول هذا الموضوع بثلاثة أبيات إذ يقول ([2]): (الطويل)

إذا أحْجَــمَ الإنسانُ عَنْ غَايةٍ لهُ # تَرَدَّدَ مَا بَينَ الشَجاعَــةِ وَ الجُبْــنِ

فإنْ كانَ حُرّا زَادَهُ الضُعفُ قُوةً # و إنْ كانَ نَذْلا زادَ وَهْنًا عَلى وَهْنِ

و َالناسُ أغراضٌ عَلى قَدْرِ أهْلِهَا # وَ أعْظمُهَا مَا ليسَ يُــدركُ بالأمْنِ

الأبيات تصدع بصور التجريد اللفظي في مثل: (غاية /الشجاعة /الجــبن /الضــعف/ القوة/ الوهن/أغراض/قدر/الأمــن)، و فيما تتشابك المعاني المعرفيــة الأولــى مــع المعاني المقالية للأبيات ، فتطفو على السطح بعض العلاقات, و أهمهــا :**التضــــاد** (الشجاعة/الجبن) ، (حرا/نذلا) ، (الضعف/القــوة)، و **التــرادف** (الضــعف/وهــن) (أحجم/تردد), و **الاحتواء** (الناس/أهلها) ، و ينتقل بعد ذلك إلــى موضــوع " المــنّ " وعواقبه على الإنسان في نتفة بعنوان "نزّه جَميلك" إذ يقول : ([3]) (الكامل)

نَزِّهْ جَميلكَ عَنْ قَبيحِ المَنِّ إنْ # حَاوَلتَ فِي رُتبِ الكِرامِ سُمُوًّا

---

[1] ـ المرجع السابق : ص 490

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 434 .

[3] – المرجع نفسه : ص 472 .

كَـــمْ حَوّلَ المَنُ الجَميلَ إهَانةً   #   وَ الحَمْدَ ذَمّاً وَ الصَديقَ عَدّوًّا

فعمد إلى التعبير عن هذا المفهوم(المنِّ) بنظرة فلسفية عميقة, فاتخذ من ألفاظ التجريد (جميل /قبيح/ المن/ سموا/ إهانة/ الحمد/الـذم) مفاتيح دلالية و أساسية تتعـالق فيمـا بينها و بين بعـض الألفـاظ الأخـرى في روابـط دلاليــة أهمهـا : **التضـاد** (جميلا/ قبيح)، (الحمد/ ذما) , (الصديق/ عدوا) ، و **الترادف** (الجميل/ الكرام) .

في موضوع آخر ألا و هو "البلاء" يطرق **ميخائيل نعيمة** هذا الباب حاشدا له بعـض المفردات المجردة محاولا من خلالها الاعتماد على دلالاتها لبناء مـفهوم دلالي موحد و هو الصبر عليه و الثبات، إذ يقول : ([1])   (المجتث)

و إنْ بُليــتَ بِــداءٍ   #   وَ قِيــلَ دَاءٌ عَيــاءْ

أغْمضْ جُفونَكَ تُبصِــرْ   #   فِي الــدَاءِ كُــلّ الدَواءْ

و َعندمَا المَــوتُ يَدنُــو   #   وَاللّحــدُ يفــغرُ فَــاهْ

أغْمِضْ جُفونَكَ تُبصِــرْ   #   فِي اللّحدِ مَــهْـدَ الحَيَاهْ

فيطرق نعيمة مفردات (البلاد/ الداء/ العياء/ الدواء/الموت/اللـحد) التي تتكامل دلالتها الأولى مع دلالات السياق أو النسق الدلالي العام وفق بعض العلاقات المنجزة وأهمها: **التضاد** (الداء/دواء), (أغمض/تبصر), (الموت/الحياة) ، و علاقة **التلازم** (الموت/اللحد) ، **الاشتمال** (اللحد/فاه) . و دائما في موضوع الموت و اللحد يطرق **فوزي المعلـوف** أيضا هذا الباب بنظرة تشاؤمية قاتمة يعادل فيما بين الحياة و الموت في قصيدة "يـوم مولدي" , إذ يقول : ([2])   (الخفيف)

إنّ مَــنْ جَاءَ مَهدَهُ مُكرَها يَمْــ   #   ضي إلى لَحْدِهِ غَــدًا وَ هُوَ مُكــرَه

وَ هُوَ إنْ ماتَ ليسَ يَخْســرُ إلا   #   عَيشَ بُؤسٍ فَكيفَ يَرهَبُ خَسْــرَه !

منْ يَمتْ ألفَ مَرّةٍ كُلّ يَـــومٍ   #   وَ هُوَ حيّ يَستهَينُ الموتَ مَــرّه !

[1] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص7 .
[2] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ،ص 37 .

إذ اعتمد على مفردات التجريد أيضا كمفاتيح دلالية لســـرد مفهومـــه العـــام, و منهـــا (مكرها/الموت/عيش بؤس/خسره/ يستهين), و هي ألفاظ تتعالق م غيرا من الموجودات (مهده/لحده) , و بـــعض الكونيات (غدا/ يـــوم.) لـــتبرز بعض الـــعلاقات, و منهـــا **التضاد** (مهده/لحده) ,(جاء/ يمضي) ، (من يمت/ و هـــو حـــي) **الاحتـــواء** (ألـــف مرة/مرة) .

لم يبتعد **نسيب عريضة** عن فلك الشعراء الآخرين متخذا نظرة خاصة عن موضوع الحـــياة والموت، ففي قصيدة "أمام الغروب" يتساءل ([1]): (مجزوء المتقارب)

أتَمْضِـــي الحيـــاةُ سُـــــدًى # وَ مَـــا طالَ فِيهَـــا المَقَـــامْ

وَ لـــمْ نَجْتَـــــزِ المُبتـــــدَا # فَسُرعَـــانَ يَأتِـــي الخِتَـــامْ !

أنَمْضِـــي وَ لمّـــــا نَنَـــــلْ # رَغائِـــبَ نَفْـــسٍ طَمُـــوحْ

أنقَضِي وَ يقضِـــي الأمَـــلُ # وَ تَنْـــدَكُّ تلـــكَ الصُـــرُوحْ

و هذه كذلك تنتقي ــ أي الأبيات ــ من ألفاظ التجريد ما يساعد على بنـــاء رؤيـــا الشاعر حول الحياة من مثل (الحياة/ المقام/ المبتدأ/ الختام/ طموح/ الأمل/ الصـــروح) و تدخل هذه الألفاظ كمثيلاتها في علاقات أهمها **التضاد** (المبتدأ/الختـــام), و **التـــرادف** (أنقضي/أنمضي)، (الحياة/المقام) .

<u>**نتائـــج و فوائـــد :**</u>

و من خلال رصد مجالات الواقـــع و تحديد أبعاده, و تشكيل علاقاته نخلص إلى تأكيد تصنيف هذا المرجع صنفين أساسيين و هما :

أ- <u>الموجودات</u> : بوصفها مظاهر مادية و كونية و تاريخية عمد الشعراء المهجريـــون إلى اختيار مفردات ذات الدلالة المباشرة "**Sens Dénotatif**" توحي ببعض المعارف الثابتة في أذهان المجتمع اللغوي العام و الخاص (الأدباء)، فمنها ما حافظ علـــى هـــذه الإيحاءات, و منها ما تعددت معانيه "**Polysémie**" بفضل السياقات الجديدة فحدث نوع

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 161 .

من التأثر "**Influence** " الدلالي لبعض المفردات المرجعية في تعالقها مـــع مفـــردات أخرى لبناء البعد أو المعنى الموحد الذي يرمي له كل شاعر, و من أبرز التشـــكيلات الأسلوبية الدلالية في كل صنف ما يلي :

- فـــي الموجـــودات الحســـيّة : عبــــــر الشعــــــراء عـــن أبعـــاد دلاليـــــة أهمهـــا:(الشـــوق/التحـــدي/الدهشة) بوســـاطة مفـــردات مرجعيـــة (أســـماء البلدان/السجون/الجبال/بعض الفئات الاجتماعية)، واحتلت هذه المفردات مكانـــة المفاتيح الدلالية, فتعالقت في النسق الجديد, وبرزت بذلك بعض المظاهر الدلالية كظاهرة التخصيص الدلالي, وظواهر المشاكلة الدلالية "**Isotopie**" بين المواقف المتنافــرة أو المتضادة ، كما استحوذت بعض العلاقات الدلالية، و منها التداخل و الاحتواء, و الاشتمال, لسعي الشاعر إلى إيجاد روابط دلاليـــة بـــين مظـــاهر المرجع في أنساق جديدة ، كما كان لعلاقة التضاد أو التقابـــل مساحـــة واسعـــة و خفت في مقابل ذلك علاقات الترادف, و التدرج, ثم التلازم .
- في الموجودات الكونية : عبـّر الشعراء عن أبعاد (الكتمان ،الـــثبات ، الحـــيرة العبث) بألفاظ كونية شائعة التداول, ومنها (الليل/ النهار/ البدر/ البحار/ الكواكب) و تعالقت دلالاتها الـــمرجعية في أنســـاق دلاليـــة جـــديـــدة لـــتبـــرز علاقـــات أخرى كعلاقات: التـــدرج ، و التلازم, و الاشتمال, و التنافر, و قـــد ســـجلت في هذا المجال الفرعي نسبا متساوية, و هذا يعود إلى انحصارها النسبي في عالم المرجع، فاتخذ منها الشاعر أدواتـــا و وسائل تعبيرية، فعّالة في نســـج أنساقـــه الدلالية أضف إلى ذلك بروز بعض الـــمظاهر الدلالية كـــالتخصيص الـــدلالي و ظاهرة تفريع الدلالة الـــكلية إلى دلالات فرعية (الشتاء /الأمطار/ الثلـــوج.) وظاهرة الاقتـــران اللفظي ؛ أي اقتران المعاني لتداول اقتران ألفاظها بـــبعض البعض كاقتران الخوف بالظلام و الأمن بالنهار و النور .

- في الموجودات التاريخية : لجأ الشاعر المهجري إلى مفردات المرجع التاريخيـــة التي تحيل إلى أحداث ماضية و بارزة ؛كالحروب العالمية ، و مـــأساة فلســطين و الحركة الاستعمارية , و النِزاعات العربية, و أضفى على هذه المفردات مسحة شعرية و هذا بطرق عديدة أهمها :
- إبدالها في النسق الدلالي بألفاظ أخرى (فلسطين /ديار السلام) ، (اليهود/الضعفاء الأقزام) .
- دخولها في تعالق مع مفردات ذات معانٍ ماديـــة أو كونيـــة (الحـــرب/جناحهـــا) (الحرب/ظلامها) .

و بذلك برزت بعض العلاقات و سيطرت على النسق الدلالي، و منها التضـــاد و الترادف, و الاحـــتواء على بقية العلاقات الأخـــرى , و منها التنافر, و الـــتدرج و التلازم، و يبدو من خلال ذلك أنّ العلاقات الأولى (التضاد ، الترادف ، الاحتواء) علاقات أساسية في جميع الحقول الفرعية الخاصة بالموجودات .

ب ــ في المجردات : بوصفها مظاهر معنوية تتصل بالعقيدة, و المجتمع, و الفلسفة عمد الشعراء المهجريون للتعبير عنها بحشد مفرداتها الخاصة و المتداولة في ســـبيل بناء مجالات فرعية و هي :

- المجردات العقائدية : و هو مجال فرعي مطروق في الشعر المهجري من خلال مفردات (الإيمان/ الصلاة/ الدين/البعث) للتعبير عن أبعاد دلالية خاصة أهمهـــا: (الدعاء / المغفرة/ التوبة), و قد حشد لها الشاعر المهجري ألفاظ بدلالات ترتبط بالعقيدة أو السلـــوك الفردي (الصدق/الحلم/الوفاء), كما لـــجأ الشاعر إلى تدعيم هذه الأبعاد الدلالية الفرعية بألفاظ ماديـــة (الماء /التراب/ الـــــفرس/ القلـــب) وأخرى كونية (الأبد/غدي/ يومي) من خلال بعض العلاقات المسيطرة, و أهمها التضاد, و الاحتواء في مقابل :الترادف, و التدرج ، و قد وظف التضـــاد لحـــل إشكالية الكفر و الإيمان, و اعتمد التداخل لإبراز فكرة تـــعدد المظاهر العـــقائدية و تداخلها .

- في المجردات الاجتماعية : و هو مجال فرعي كذلك طرقه الشـعراء بمواضـيع (الفقر/العلم/الجهل/الأخلاق/المرأة)، و حشدوا له ألفاظ شائعة (بخيل/غنى/فقيـر /العار/ الرذيلة)، و من أهم الأبعاد الدلالية الخاصة به (الجمـال الأنثـوي/اليـتم والضياع/ظلم المجتمع), و لذلك اعتمد الشاعر على بعض الألفـاظ ذات الطـابع المادي (الأموال/الذهب), و بعض مفردات الكون (أيام/ أعوام/ الليل/ النهار)لبناء هذه الأبعاد الخاصة, و لقد سيطر في هذا المجال:التضاد، و الاحتواء، و الترادف و برز الترادف، و التضاد كعلاقتين أساسيتين تبرزان تعدد المظاهر الاجتماعيـة وتضاربها في نفس الوقت ، كما انحصر التدرج, و التلازم لعدم الحاجة لهما .
- في المجردات الفلسفية (التأملية): و يتناول مواضيع (المـوت/الحيـاة/الـبلاء) حشدت لها ألفاظ ذات معـانٍ مرجعيـة للتعبيـر عـن أبعـاد خاصـة أهمهـا (الصبر/الكبر/القلق) وفق علاقات كثيرة سـيطر عليهـا التضـاد، و الاحتـواء والترادف باعتبارها علاقات أساسية في حقل المجردات .

II – <u>أبعاد الموقف (POSITION) و علاقاته :</u>

الموقف هو السلوك المادي أو المعنوي الذي يتخذه الشاعر إزاء قضية أو حالة أو مضمون معين كطرف يمثل (الأنا) ، في مقابل موقف الأطراف الأخرى التي تمثل (الآخر), و التي تتخذ من القضية أو الحالة أو المضمون موقفا آخر مُساندا أو مُعارضا و عادة ما يتمظهر هذا الموقف عند جميع الأطراف الفعّالة بالعمل الشعري في شـكل حدث أو حركة(فعل), أو في شكل صفة أو حالة تترجم هذا الموقف, و غالبا ما تسـير هذه الـمواقف أو الـصفات أو الأحـداث في مجالات معينة تترجم بُعدًا دلاليا واحدا في تلاحق و تكامل و تواشج دلالات الفعل أو الصفة فيها رغم الفروقات الدلالية بـين هذه الأحداث أو الصفات ، و بهذا الصدد سنتناول أبعاد الموقف في الشعر المهجـري وفق مجالين هامين هما : **مجال الحدث** , والذي يتفرع إلى حدث الأنا و حدث الآخـر و **مجال الصفة / الحالة** و الذي يتفرع كذلك إلى حالة الأنا و حالة الآخر.

أ– **أبعاد الحدث (الحركة) : (MOUVEMENT)**

أ–**1**– **مجال حدث الأنا** : توصلـــت اللغويـــة الأمريكيـــة يوجين نيدا "**Y.nida**" إلى وضع تصنيف آخر في بناء الحقول الدلالية, ويوصف هذا التصنيف بأنّه عالمي إذ يحتوي على حقل الموجودات، والمجردات ، و العلاقات ، و الحوادث، و يعد هذا الأخير من أهم الحقول الدلالية, إذ يشمل الكلمات التي تعبر عن الحـــوادث المختلفة و يتلخص فيما يطلق عليه بالفعل "**Verbe**" ([1]) وتحديد دوره في تركيب الجمل إذ تعدّ التمثيلات الدلالية للجمل التي تؤلف عناصر التركيب و تعيين العلاقات النحوية داخل هذه الجمل الفعلية هامة وضـــروريّة ,إذ تـــساهم في اغتناء الـــبحث الدلالي وخاصـــة إذا صاحب هذا التحليل الاهتمام بـــالأنساق الصرفية للعناصر التركيبية داخل الجمل ([2])، و ليس غريبا أن يصف رائد المدرسة الطبيعية أميل زولا "**E-Zola**" (1840–1902م) الإنسان أو الكائن البشري بالحيوان الذي خلقته الوراثة والبيئة يتلقى منها أفعالا و يصدر هو بسببها أفعالا أخرى ([3]).

من المسلم به كذلك أنّ الفعل النحوي رغم بساطته و بـــروزه فـــي التراكيـــب اللغوية النثرية أو الشعرية إلا أنّه قد يكشف عن مخالفات و فوارق دلاليـــة جوهريـــة فهناك أفعال مُدركة ماديا (ينكسر/خرج/ قف), و هناك أفعال مُدركة معنويا مثل (أراد– فكَّر– فَهمَ), و إدراك كيفية توظيف هذا الفعل و علاقاته بالنسق الـــــدلالي الشـــامل يـــساعد على بناء فهم موضوعي ([4]) .

لقد اهتم الشعراء المهجريون بدلالة الفعل البشري في العمل الشعري و عملـــوا على تشكيله وفق تصورات و ميول شعرية خاصة ، و اتخذوه مطية لتصوير مواقـــف

---

[1] – ينظر : كريم زكي حسام الدين , التحليل الدلالي ,ص 140-141 .

[2] – ينظر : ستيفن أولمان , الأسلوبية و علم الدلالة ، ص 16-17 .

[3] – ينظر : شكري عزيز الماضي , محاضرات في نظرية الأدب ، دار البعث ، ط1 , 1984 م ،الجزائر, ص 63-64

[4] – ينظر:بدر الدين بن تريدي ,الفعل زمنه و إعرابه و تصريفه ، المؤسسة الوطنية للكتاب ,1992، الجزائر, ص 05 .

إنسانية تنم عن أبعاد إنسانية معينة, و من هؤلاء **جبران خليل جبران** في قصيدة بعنوان "الشهرة" إذ يقول : ([1]) (مجتث فن المواليا)

كتبتُ فِي الجَزرِ سَطـــرًا # عَـــلـــى الـــرّمْـــــلِ

أوْدَعتُه كُـــلَّ رُوحِـــــي # مَـــعَ الـــعَـــقْـــــــلِ

وَ عُدتُ فِي المَدّ أقـــــرأ # و أسْتجْلــــــــــــِي

فَلمْ أجِــدْ في الشواطـــئ # سِــــوَى جَهْلِـــــــي

فالقصيدة من فن " **المَواليا** ", و هوفن شعري مُحدث ركز فيه الشاعر على مكانة الفعل أو الحدث, و دوره في بناء النسق الدلالي (الضياع و الشرود) من خلال مجال القراءة و الكتابة و التعليم ضمنه مفردات الحدث :(كتبت/أودعته/عدت/أقرأ/لم أجد/أســتجلي) وهي ذات مــعانٍ تــصور مــواقف معينة, فــتنم عن دلالة البحث و الاستسقاء بينها و من خلال السياق تبرز بعض العلاقات أهمها : **الترادف** (كتبت/أودعتــه) ، (اقــرأ/ أستجلي) ، و **التضاد** (أستجلي/لم أجد) ، و نوّع من التدرج الدلالي في الســياق بــين (كتبت/أودعته) . و في موقف آخر يتخذ الشاعر من حدث الأنا و حدث الآخرين موقفا واحدا ، فيبرز بذلك علاقة **الاحتواء** بين الحَدثين في قصيدة "حرقة الشيوخ"، إذ يقــول في أبيات منها : ([2]) (الرمل)

كَمْ شَرِبنَا مِن كُؤوسٍ سَطعَتْ # فِي يَدِ السّاقِي كُنورِ القَبــــسِ !

وَ رَشفْنَــا مِنْ شِفــاهٍ جَمعَتْ # نَغمَةَ اللطفِ بِثَغــرِ العَــــسِ ! (*)

وَ تلونَا الشِعرَ حتّى سَمِعــتْ # زُهرُ الأفلاكِ صَوتَ الأنْفُــسِ !

في الأبيات نسق من الأفعال و الأحداث الصادرة من ذات الأنا مع الآخر في (شربنا /رشفنا/تلونا.) و هي ذات معانٍ توحي بالنشوة و البهجة ارتبطت بمفردات مــن عــالم الحس (كئوس/شفاه/الشعر), وهي بدورها مرتبطة بأوصاف في شكل أحداث غير تابعة لأحداث الأنا و الآخر (سطعت/ جمعت/ سمعت) لكنها تناظرت مع الأحــداث الأولــى

[1] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة , ص 348 .

[2] - المرجع نفسه , ص 342

(*)- العسُّ : جمعه عِسَاس ,وهو القدح أو الإناء الكبير.

بوساطة هذه العوالم ، مما يوحي بنوع من الرقي الدلالي في (شربنا/رشفنا/تلونا)جراء إسناد هذه الأحداث إلى عوالم حسية, فانتقلت دلالة الحدث في الأنا و الآخر من دلالة سلبية إلى دلالة أخرى إيجابية ، و منه تبرز بعض العلاقات الدلالية و أهمها : **التدرج** (شربنا/رشفنا), و **التنافر** (شربنا/تلونا)، و هما علاقتان أساسيتان في السياق الشعري .

و في معنى أو بعد التحرر و الانعتاق من عالم المادة يورد **إيليا أبو ماضي** في قصيدة "المجنون" أبياتا تتوالى فيها أحداث الأنا و تتضافر بمعانيها لتجسيد المعنى أو السياق الدلالي العام إذ يقول : ([1]) (الرجز)

خَلَعْتُ ثَوبًا لم تُفصلهُ يَدي # وَ هِمتُ في الوادِي بِلا سِربَالِ

وَخِلتُنِي انطلقتُ مِنْ سَلاسلي # وَ خَلصتُ ذاتي مِنَ الأوْحَالِ

ليقول : فَمَا أبكِي مِنَ الغُربَةِ # عَنْ جَار و عَن خِدنِ (مجزوء الوافر)

فتتوارد الأحداث (خلعت/ همت/خلتني /انطلقت /خلصت/ما أبكي) لتجسيد دلالة الانعتاق و التطهر, و تشكيل معالم هذا المجال في التخلص من عوالم السيطرة (الثوب /السربال/ السلاسل/الأوحال/الغربة), و هي أحداث متلاحقة تتعالق فيما بينها بعلاقات أهمها :**الترادف** (خلعت/خلصت) ، (همت/انطلقت) ، و**التنافر**(لم تفصّله / ما أبكي) .
وإذا انتقلنا إلى **القروي** لوجدناه من أولئك الذين اعتنوا عناية شديدة بحدث الأنا الشاعرة و موقفها الحاسم من مواضيع الحياة المختلفة، ففي قصيدة " تسبيحة الحبّ " يورد بعض الأبيات التي تعج بالحدث الذاتي الذي يوحي بروح التحدي و الإقدام وفي ذلك يقول ([2]): (الوافر)

سَأجْرفُ بغضَكُم بالحُب جَرفًا # وَ أنسفُ غَيظَكُم بالحِلم نَسفَا
وَ أنهلُكم رَحيقَ الصّفح صَرفا # و أطفئُ فِيكم مَا ليسَ يُطفئ
وَ أشفِي مِنكُم مَا ليسَ يُشفَى

[1] ـ إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 472
[2] – الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكامة ، ص 607 .

فمفردات (أجرف/انسف / أنهلكم/ أطفئ/ أشفي) توحي بروح التغيير الجـذري القـائم على أساس القوة المـادية و القوة الـمعنوية (الحبّ), وهي مـفردات تسير معانيها في مجال واحد, و تتكاثف في علاقات مختلفة لتبرز علاقة **التـرادف** :(أجـرف/أنسـف) (أنهل/أطفئ), و **التدرج** (أطفئ/أشفي). و في قصيدة أخرى بعنوان "قطع الحديث"يتخذ القروي من أفعاله و أفعال أحد أصدقائه مجالا واحدا ضمنه دلالة من دلالات الصداقة و الوفاء فيقول : ([1]) (الكامل)

أَلفيتُ في سَمْعِ الحَبيــبِ كُليمَة # جَرحَتْ عَواطِفَــهُ فما أقسَانِـــي

قَطعَ الحَديثَ وراحَ يَمسَحُ جفنَهُ # فَــودِدتُ لوْ أُجْزى بِقَطعِ لسَانِي

فَطفِقتُ مِن أَلمِي أكفكفُ أدمُعي # وَ رَجعتُ مِن نَدَمِي أعُضُ بَنانِي

وأقُــولُ واخجَلَـــي إذا لاقيتُـــهُ # فَبأي وَجـــهٍ عَابــسٍ يلقَـــانــِي

حَتّى ظَفرتُ بِـــه فَمَــدَّ يَمينَـــهُ # وَ رَنَـــا إليّ بِرِقَـــةٍ وَ حَنَــــانِ

فالأبيات مبنية على أحداث الأنا و أحداث الآخر, و كلاهما متعـالق بـالآخر تعـالق الأسباب بالنتائج . فأحداث الأنا (ألقيت/ وددت/أجزى/ طقفت/أكفكف/ رجعت/أعـض/ أقول/ لاقيته /ظفرت) تتعالق في سياقاتها مع أحداث الآخر في صورة نتائج (جرحـت قطع/ راح يمسح/يلقاني/فمد/دنا) ، و تتكامل مع بعضها لتجسيد معنى الوفاء ، ضـمن علاقات كثيرة و منها : **التلازم** (ألقيت/جرحت) **التدرج** (قطع/راح) ، (وددت/أجزى) (طفقت/أكفكف) الترادف (ظفرت/مدّ يمينه) .

و في تشكيل دلالي من نوع آخر يفرّع **نسيب عريضة** الحدث الصادر من الذات إلى فعلين أو حدثين (حدث الـذات و حدث جزء من الـذات) لـيشكل بذلك مـعنى من معاني (التيه) ففي قصيدة "رباعيات" يقول : ([2]) (مخلع البسيط)

وَ سِرتُ وَ القلبُ فِي اصطحابِ # نَقفُو هَوًى مَــرَّ في العُجَــاجْ

أنَـــا وَعينِـــي نَطيـــرُ شَوقـــا # نَسيرُ رَكضًـا بِــلا انزعَــاجْ

---

[1] – المرجع السابق : ص 455 .
[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ،ص83 .

فمفردات(سرت/ نقفو /نطير/نسير) هي مفردات الحدث الذي يجمع ذات الشاعر بقلبه و عينيه في موقف درامي واحد, و بها تتجسد علاقة **التدرج** (سرت/نقفـــو), و **التماثـــل** (نطير/نسير) في سياق البيت . و في معنى العشـــق ينتقل **إلياس فرحات** إلى طـــريقة أخرى في ســـرد الحدث مـــعتمدا على الحدث الصادر من الأنا في صـــيغة الجمـــوع فيُعلي ذلك من قدره و يترفع على ذات الآخر من خلال دلالة الحدث في فعل الجماعة إذ يقول : ([1]) (الكامل)

تَهفُــو إليــكِ نُفوسُنــا مُشتاقَــةً # ولَهي تَزيدُ عَلى البِعَــادِ وَلاءَ

تَهْوَى سُهُولكِ و الجبالَ وتَشتَهي # خَلفَ الرّمالِ الوَاحَة الخضراءَ

فمفردات (تهفو/تزيد /تهوى /تشتهي) ذات دلالات حَميمية صادرة من الذات الشـــاعرة المجسدة في جزء من أجزائها, و هـــي الـــنفس التي جاءت بصيغة الجموع لتضـــفي على الدلالة نوعا من الرقي و الفخار, و بذلك تتجسد بعض العلاقات و أهمها: **الترادف** (تهوى/تشتهي ، **التدرج** (تهفو/تزيد) .

أ-2 – مجال حدث الآخر :

يضطر الشاعر في مجالات أخرى ليعبر عن سلوك الذات الأخرى المقابلـــة ليصـــف الحدث الصادر منها سواء أكان ماديا أو معنويا, ومنـــه يتضح موقـــف هذا الشـــاعر من الحالة أو المضمون عبر تشكيل أنساق الـــحدث الدلالية الـــمجسدة لموقف الآخـــر من خلال أفعال تصدر عن الذات مباشرة, أو عن أشياء تتعلق بها (الـــنفس /القلـــب/ الجـــوارح)، و عادة مـــا يخاطب الشاعر ذات الآخـــر في صـــيغ مفردة أو جماعيـــة و من صور هذا المجال مخاطبة **جبران خليل جبران** للذات الأخرى في صيغ الجماعة مُبديًا بُعدا دلاليا يصور تحدي الشاعر لهما بقصيدة "إذا غزلتم", إذ يقول : ([2]) (الرجز)

إذا غَزَلتُم حَــولَ يَومَي للظنُــونْ # وَ إنْ حَبَكتُم حَولَ لَيليَ المَـــلامْ

فلنْ تَدُكوّا بُرجَ صَبَرِي الحَصيـــنْ # وَ لنْ تزيلُوا من كئُوسي المُــدامْ

---

[1] – ينظر: سمر بدران قطامي ، إلياس فرحات ، شاعر العرب ص 191 .

[2] - جبران خليل جبران المجموعة الكاملة , ص347 .

ناظر الشاعر في البيتين بين أفعال الماضي (غزلتم/حبكتم) و بين أفعـال المضـارع (تدكوا/تزيلوا) المنفية, وهي تتكامل دلاليا في الدلالة على الفعل السلبي, و منه يبـرز التحدي القائم على علاقة **التـرادف** كعلاقـة أساسـية(غـزلتم/حبكـتم) ، و **التنـافر** (تدكوا/تزيلوا) ، و التنافر هنا يصور و يعدد معنى التحدي . و في حالة آخرى و بنفس صيغ الجموع في الذات الأخرى يقوي جبران مبدأ التحدي ليورد مجموعـة أحـداث متسلسلة في قصيدة "سكوتي إنشاد" إذ يقول : ([1]) (الرجز)

لوُمُوا وَ سُبُوا وَ العنُوا و اسْخـرُوا # وَ سَـاورُوا أيامَنَـا بالخِصَـامْ

وَ ابغُوا وَجُوروا وارجِمُوا واصْلبُوا # فَالرُّوحُ فيـنَا جَوهَـرُ لا يُضـَامْ

فأفعال الأمر المتسلسلة تدخل فيما بينها في علاقات الترادف, و التنافر فـي آن واحـد في تشكيل دلالي مضطرد يعتمد علـى تـداخل هـذه المترادفـات (سُـبوا/العنـوا) والمتنافرات (ارجموا/اصلبوا)، ليبرز في الأخير النتيجة و الغاية مـن هـذه الأفعـال (فالروح فينا...)، و منه يبرز التحدي و الرقي الدلالي المتصل بـذات الأنـا عنـدما صاغها الشاعر في صوت الجماعة (أيامنا/فينا) .

في معنى دلالي آخر يبرز **أبو ماضي** سخطه للذات الأخرى (الآخر) مـن خـلال الحدث الذي يصدر عن أحدى متعلقاتها بقصيدة "عُباد الذهب"، إذ يقول:([2]) (البسيط)

مَاتتْ ضَمَائرُهم فِيهُـم أنانيـة # فليسَ تُنشرُ حَتىَ تُنشرُ الرِّمَـمُ

ساءتْ خَلائِقُهم أولا خَلاقَ لهُم # إلا الشرَاهةُ و الإيثارُ و النَّهَـمُ

إذا رَأوا صُورَة الدينارِ بَـارزة # خَرُّوا سُجودًا إلى الأذقان كلّهمُ

قَد أقسَمُوا أنهم لا يُشركونَ به # بئسَ الإلهُ وبئسَ القومُ و القَسَمُ

اعتمد أبو ماضي على الحدث في إطاره الزمني الماضي ليجسد و يقرر وقوع الحدث في (ماتت /ساءت /رأوا/ خروا/ أقسموا), كما اعتمد على المضارع المنفي في سـياق الماضي (ليس تنشر/لا يشركون), و تتقاطع دلالات هذه الأحداث في صـور تتعلـق

---

[1] – المرجع السابق: ص 339 .

[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 505 .

بذوات الآخر و بعض متعلقاتها (ضمائرهم /خلائقهم.) بالاعتماد على علاقات **الترادف** (ماتت/ليس تنتشر), و**التدرج** (رأوا/خرُّوا) ، **الاحتواء** (أقسموا /لا يشركون) و هي علاقات رغم تنوعها إلا أنّها تتجه نحو بناء المعنى أو البعد الدلالي السلبي في الموقف المصور .

كما قد يعتمد الشاعر على تنويع أزمنة الحدث بين المضي و المضارعة في سياق دلالي مشترك يبرز موقفا إيجابيا متصلا بذات الآخر مع الحفاظ على صيغة الجموع كقصيدة (نخب الجنود) **لنسيب عريضة**، إذ يقول ([1]): (مجزوء الكامل)

رَغِبُوا الغِنا كَرِهُوا البقَـا # لمَّـا غَـدَا وِزرَا

فَمشَوا عَلى جَمْرِ الَفضَا # نَحْو الـعِدى خَطِرَا

يَبغُونَ مِنْ حَرَزِ النِهـا # يَةِ وَ المَدَى أمْـرَا

يَشرُون في سُوقِ البَسَا # لةِ وَ الـهُدَى نَصْرَا

فَتعَمَـدُوا بالنَـارِ فِي # يَومِ الـفِدَى جَهْـرَا

فحشد عريضة لهذا الموقف أحداثا تختلف زمنا بين الماضي (رغبوا /كرهوا/ مشوا/ تعمدوا) , و بين المضارع (يبغون/ يشرون), و قاطع بينها في الدلالة ليبرز **التضاد** (رغبوا/كرهوا) في صورة المقابلة ، و**التدرج** بين ثلاثة أفعال (مشوا/يبغون/يشرون) وفيه اعتمد **التنافر** بين (يبغون/ يشرون) ليعدد في المعنى المتدرج, و خلص إلى حدث (تعمدوا) في صفة الماضي لدلالة على النتيجة الحاسمة و المؤكدة سلفا, و هي الشهرة في قوله (يوم الفدى جهرا) . و في مخاطبة الذات الآخرى بصيغة المفرد لبناء بعد دلالي ينم عن <u>الإكبار و الإجلال</u> يورد **القروي** قصيدة "إيليا أبو ماضي" راثيا إياه و ذاكرا بعض خصاله, و من السياقات الدلالية التي عبرت عن هذا المعنى قوله : ([2])

إنْ تَكرهِ الشكـوَى أزلْ أسْبابَهَـا # لا يَسكتُ الجَوعانُ حَتى يُطعَمَا (الكامل)

أو شِئتَ أنْ يَترنَـم البَاكِي فصِـلْ # حَبلاً على شَفَةَ الحَفيرِ تَصَرَّمَـا

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ،ص82

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ,ص397 .

أعِــدِ البشَــاشـــةَ للذيــنَ تَركتَهُــم   #   رَهنَ الكآبةِ فِي ظلامٍ كالعَمَـــى

وَ أغِثْ "جَدَاولك" التي تَروِي الظمَا   #   وَ يَكادُ يَقتلهَا لرُؤيتــك الضمَـــا

إنّ ما يميز هذه الأبيات هو اعتماد القروي أحداثا أو أفعالا صادرةً عــن ذات الآخــر (إيليا أبو ماضي) عن طريق الأمر الذي اتخذ منه وسيلة من وسائل إبراز حدث الآخر (أزل/ فصل/ أعد/ أغث), و هي أفعال قد صدرت بالفعل في حياة (إيليا أبو ماضـــي) ومازالت تصدر في مَنْ يقرأ شعره و بذلك تتعالق هذه الأوامر في علاقــات و منهــا: **التلازم** (شئت/فصل)، (تكره/أزل), و **الــترادف** (أعد/أغث)، و **التضاد** (أزل/ فصل) و بين فعلين (تكره/شئت) مضارع و ماضٍ .

و في ظرف آخر يزاوج القروي بين حدث الآخر كذات مفردة و بين حدث الأنا كذات مفردة كذلك, ليبرز من خلالها موقف الأنا من الآخر في تعــالق الأحــداث ببعضـــها البعض, و منها يبرز موقف الآخر السلبي بفعل أحداثه الصادرة كمـــا فـــي قصـــيدة "الصفح"، إذ يقول في بعض أبياتها ([1]):   (الوافر)

تَحيَّــرَ بِـــي عَدُوِّي أذ تَجَنـــَّى   #   عَلَيَّ فَـــما سألـــتُ عَـــنِ التَجنِّـــي

وَ قَابَـــل بَيــنَ مَا ألقـــاهُ مِنــــــهُ   #   وَ مَا يَلقَـــى مِن الإحسَـــانِ مِنّـــي

يُبالغُ في الخِصَامِ وفِي التَجَافِـــي   #   فأُغرقُ في الأنَـــاةِ و فِي التّأنِـــي

أودُ حَيـــاتَـــه و يَـــوَدُ مَوتـــي   #   وكَـــمْ بَيـــنَ التَمنـــِّي و التَمنـــِّي

قابل القروي بين أحداث الذات الآخر (تحيَّر /تجنَّى /قابل /يلقى /يبـــالغ/يــود) و بــين أحداث الأنا (سألت/ألـــقاه/أغـــرق/أودّ), و هي في غـــالبيتها أفـــعال مضارع تجـــري في استمرارية دائمة ، و تتعالق في الأبيات لبناء معنى الصفح الصادر من ذات الأنـــا كنتيجة لأحداث الآخر, و منه تتحدد سياقات الدلالية للأنا مع سياقات الآخر في علاقـــة **التضاد** (تحير/ ما سألت) ، (ألقاه/ يلقي) ،(يُبالغ/ أغرق) ، (أودُّ/ يودُّ) إلى جانب بعض

---

[1] – المرجع السابق : ص 463 .

العلاقات الخاصة بكل سياق على حدة , ومنها **التدرج** (تحير/تجنى) في حــدث آخــر و**التنافر** (أغرق/أود) في حدث الأنا .

و في حالة أخرى يجسد **إلياس فرحات** حدث الآخر و يقابله لا بذاته بل بذات كائن آخر لا يتعلق بالبشر بل بالحيوان (الذئب) للوصول إلى دلالة الســخط و الاســتهجان إزاء طبائع بعض البشر، إذ يقول ([1]): (السريع)

الــذئبُ لا يَسطُو إذا لمْ يَجُع # وَ أنتَ تَسطُو جَائعًا وَ مُتخَمَــا

بَلْ أنتَ يا إنسانُ عِندَ الشبَعِ # وَ الــرَيِّ ما تَزدَادُ إلا نَهَمَــا

ليقول : (البسيط)

الذئبُ يَتركُ شيئًا مِن فريسَتِــــه # للجَائعيــنَ مِــنَ الذُؤبــانِ إن شَبَعَــا

وَالمرْءُ وَهوَ يُداوِي البَطنَ مِنْ بَشَمٍ # يَسعَى ليَسلبَ طاوِي البَطنَ مَا جَمَعَــا

فأحداث الذات في الحيوان تتقابل دلاليا مع أحداث الذات الآخرى بالشكل (لا يســطو/ تسطو) (يترك/ يسلبُ), و تفترق في ذات الآخر (تزداد/ يداوي/ يسعى), و ذات الذئب (لم يجع/شبعا), و ذات الجائع (ما جمعا), لتبرز بعض العلاقات الجانبيــة مــن مثــل **الترادف** (تزداد/يسعى)، (لم يجع/ شبعا)، و هي علاقة تــجسد طبيعة الإنسان الطامعة و طبيعة الذئب القنوعة ، و علاقة **التضاد** (سلب/ما جمعا)بين الإنسان و الجائع .

ب-أبعاد الوصف (الحَالة) (Situation)

ب-1- مجال وصف الأنا : لا يختلف مجال الوصف أو الحالة عن مجال الحــدث أو الفعل لأنّ الحدث قد يتصل بالذات, فتوصف به مباشرة بوسائل كثيرة تفســرها المعارف النحوية و الصرفية في مباحث كثيرة منها (الخبر الدال على الصفة/النعت /الحال المفردة أو الجملة/اسم الفاعل/اسم المفعول)، وهي معارف تساعد في ضبط بعض السياقات الدلالية التي تسعى إلى بناء مفهوم أو نسق دلالي خـــاص يعتمــد على إبراز موقف ما بوساطة هذه التقنيات ، و لذلك اعتمد شــعراء المهجــر هــذا

---

[1] - ينظر:سمير بدران قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر, ص 163-164 .

الأسلوب للوصول إلى تصوير الموقف الخاص بالذات الشاعرة أو الذات الأخـــرى لأنّه أقصر و أوجز طريقة تعتمد على اختصار الحدث (الفعل) في الذات مباشـــرةً دون اللجوء إلى تركيب هذا الموقف بالاعتماد على الحدث الصادر منها .

ومن أبرز الصور في توضيح الأنا, و منه إظهار ذلك التيه و الضياع في ذات الأنا بالاعتماد على الوصف بالإخبار قصيدة "مجنون" **لأبي ماضي**، إذ يقول فيها :([1])

أَنَا الشَادِي ، أنا البَاكِــي # أنا العَارِي ، أنَا الكَاسِــي (الهزج)

أنَا الخَمْــرَة ، و الـــدنُّ # أنَا السَاقِي ، أنَا الحَاسِـــي

فمفردات الوصف (الشادي /الباكي /العاري/ الكاسي/ الخمرة/ الدف/ الساقي/ الحاسي) تتشكل من موجودات مادية أساسها الشاعر كإنسان والصفات التي تليه، ثم من مجموعة أدوات (الخمرة /الدف) التي وظفت في سياق الوصف ، و بها تتشكل مجموعة علاقات أهمها **:التضاد** (الشادي/البـاكي) ، (العـاري/الكاســي) ، ثـم علاقـة **الاحتـــواء** (الخمرة/الدَنّ)، و بالاعتماد على علاقة التضاد يورد أبو ماضي شيئا آخر في الوصف الذاتي بنفس القصيدة إذ يقــول: ([2]) (الهزج)

و لا ضُعفِي ، وَ لا عَزمِي # وَ لا قُبحِي ، وَ لا حُسنــِي

فَكَم أهــرُبُ مِـــنْ نَفسِـــي # وَ مَا لِـــي مَهــرَبٌ مِنّـــِي

فالبيت الأول يعتمد على **تضاد** (ضعفي/عزمي) ، (قبحي/حسني), و هي مفردات ذات معانٍ متقابلة تجسد معنى التيه و الجنون . وفي نفس النسق بقصيدة " الطين " يعتمـــد أبو ماضي على علاقة التضاد أو التقابل ليبرز وصف الأنا من خلال وصـــف الأنـــا الأخرى (الآخر) بالتركيز لا على ذات الأنا بل على متعلقاتها, فيقول في بعضها ([3]):

أدُمُوعِي خَلٌ وَ دمْعكَ شَهْـــد # وَ بُكائِي ذُلٌ وَ نُوحُك سؤددْ ؟ (الخفيف)

وَ ابتسَامِي السّرابُ لارَيَّ فيهِ # وَ ابـــتساماتُكَ اللآلي الخُـــلّدْ

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص472 .

[2] – المرجع نفسه : ص 472 .

[3] - المرجع نفسه ، ص260 - 261 .

ليقول : كنتَ طفلا إذا كنتُ طفلا وتَغدُو # حِينَ أغدُو شَيَخًا كبيرًا أدْرُرْ (*)

فمفردات الموجودات (خل/شهد /طفلا /شيخا), والمجردات (ذل /سؤدد /بكاء /نوح) و غيرها تقف بمثابة أوصاف للشاعر و صديقه الإنسان، وهي صفات تخص بعض متعلقات الشاعر و الأنا المقابلة (الآخر), دخلت في علاقات أبرزها:**التضاد**(خل /شهد), (ذل/ سؤدد), (بكاء/نوح), (طفلا/شيخا), (السراب/اللآلي), وبها يتضح مجال الشاعر الذي يضم أوصاف (خل /ذل/ السراب /طفلا), ومجال الأنا المقابلة (شهد/سؤدد/ اللآلي/ شيخا). وفي تشكيل دلالي آخر يجمع **نسيب عريضة** بين صفات الذات في الأنا مع صفات الذات في الأنا المقابلة (الآخر) في سياق واحد بقصيدة "ادن مني", إذ يقول : ([1]) (الخفيف)

ادنُ مني ! إنَّا شَبيهَان نَرْعَى # دِمنَةَ العَيشِ جَاهلين الحَبَالَهْ

ادنُ مني ! إنَّا طريدان فِي قَفْـ # ـرٍ وَ كُلّ مِنّا يُخَافُ خَيَالَهْ

وكلانَا ضَلَّ الطريقَ وَ لا يَد # ري وَ كلُّ منَّا يُراقب آلَهْ

ليقول : أنتَ خِلّي وَ أنتَ صاحبُ سِرّي # وَ فُؤادِي يتلو عَليكَ جَمَالَهْ

فَعَمد إلى وصف ذات الأنا من خلال المطابقة بين صفاتها و صفات الذات المقابلة (الآخر) في مفردات (شبيهان/طريدان), أومن خلال الإتيان بالصفة عن طريق التركيب الوظيفي الفعلي بالحدث (ظل الطريق / يراقب آله) ، أو اختصار الصفة في مفردة واحدة بصفة المفرد (خلي/صاحب سريّ) ، و منه تتضح علاقات ومنها: **الاشتمال** (شبيهان/طريدان) ، **الترادف** (خلّي/صاحب سريّ) ، **التدرج** (ظل الطريق/ يراقب آله) , و بالاعتماد على تجسيد بعض الصفات عن طريق الأحوال يورد عريضة في قصيدة "في القفر العظيم" أبياتا يدمج فيها بين حالة الذات و حالة الذات المقابلة (الآخر), ليقول : ([2]) (المجتث)

---

[1]- نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ص 146-147

[2] - المرجع نفسه: ص 190 .

(*) – أدرر : فعل من مصدر (الدرر) بمعنى جواهر الكلام .

فَسِرتُ وَالرَكبَ نَطوِي # حُزُونَـــها والسُّهُولا

نَرَى السّرابَ فَنَروِي # وَ نَطلبَ المُستَحِيلا

سِرنَا حَثِيثـًا وَ كنَـا # نَهيـمُ فِي كُـل وَادٍ

القَلبُ يَـقفُو هَـواهُ # وَ نَحنُ إثرَ الفُـؤادِ

وَ هنا وَحَّدَ الشاعر بين حالة الأنا و حالة الذات المقابلة (الآخر) في مجموعة أحـوال (نطوي حزونا/ حثيثا/ كنا نهيم في كل واد/ نحن إثـر الفـؤاد)، و هي دلالات تنطوي على دلالة الاشتراك في الهموم و الظنون, كما تنطوي على دلالة الهموم و الكـروب وفيها تتجسد علاقة **التـرادف** (نطوي /نهيم) ، (نرى السـراب/نطلـب المسـتحيل) و**التنافر** (سرنا حثيثا/نحن إثر الفؤاد) , و هو ما فعله **ميخائيـل نعيمـة** فـي قصـيدة "الطريق" عندما أورد أبياتا يقول فيها : ([1]) (مجزوء الرمل)

فَانتشَرنَا فِي جِهَات القَـ # فْـرِ نَستَجلي الأثـرْ

وَ سَـنبقَي نَفحَصُ الآ # ثـارَ مِن هَذا وَذاكْ

وَسـنبقَى فِـي انتقالٍ # وَ شَقَـاءٍ وعـَذابٍ

وَصُعُودٍ و هُبُـوطٍ # وَ ذَهـابٍ وَ إيـابْ

فعدَّدَ نـعيمة بين أحوال الـذات و الذات المقابلة بـمفردات (في انتقال/شقاء/عـذاب) أو بعبارات (نستجلي الأثر/نفحص الآثار), وبها تتجسد علاقة **الترادف** (انتقال /شـقاء /عذاب), و **التضاد** (صعود/هبوط) ، (ذهاب/إياب) .

ب-2-<u>مجال وصف الآخر</u> : في هذا المجال يتعرض الشاعر المهجري إلـى وصـف حالة الذات المقابلة (الآخر) بعرض سلوكها من خلال نسق دلالـي معيـن في هيئـة صفـات, أو أحوال, أو أخبار, و يتخذ من هذه الذات مواقف معينة تعارض أو تسـاند مواقفه التي تنكشف من خلال السياق أو البعد الدلالي العام و الموحد ، و قد يتعرض الشاعر في هذا الـمجال إلى الصفة الـمباشرة في الأنا الـمقابلة ، كما قد يتعـرض

---

[1] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص44 .

إلى بعض متعلقاتها ، و من أهم نماذج هذا المجال عند **القروي** و صفه للحداد بـــالثور في قصيدة "الثور", إذ يقول : ([1]) (الخفيف)

حَاملَ النِّير مُنذُ بَدْءِ الوُجودِ # خَاضِعًا صَابِرًا وَديعًا كَريمَــا

تَقبلُ الوَخزَ وَ العَذابَ الأليمَا # غَيرَ شَاكٍ ظالمًا وَغَيرَ حَقُــودِ

فمفردات (حَاملَ النير/ خاضعا/صابرا/وديعا/كريما/تقبل الوخز/غير شاك/غير حقــود) كلّها أوصاف موجهة للذات المقابلة (الآخر) تنم عن دلالات مختلفة و متنوعة تصــب كلّها في معنى الإجلال و الإكبار, و قد صيغت بكيفيات مختلفــة (مفــردات/تراكيــب إضافية /جمل), و تداخلت بعلاقات مختلفة، و منها: **الترادف** (تقبل الــوخز/خاضــعا) (صابرا/غير شاك) (كريما/وديعا), و **التنافر** (حامل النير/غير حقود) ، و علاقة التنافر في حد ذاتها ساهــمت بطريقتها في إبراز خصلتين أساسيتين في هذا الموقف الدلالي و في موقف آخر يخاطب **القروي** الذات المقابلة (الآخر) في صيغة الجماعة بقصــيدة "أبطال لبنان "، و في معنى الإجلال و الإكبار يقول :([2]) (الرمل)

أنتم الأمةُ إنْ عُــدَّ الأمــمْ # يا أُباةَ الضّيم يا نَسلَ الكرمْ

يا ليُوثــا بَيِّضوا وَجهَ العُلى # بِدَمٍ فأعْجبْ لتَبييضٍ بِــدَمْ

خَيِّموا في ظل أعْطافِ القَنَا # فَحكُوا منها أسُودًا فِي أجَمْ

حشد القروي للذات المقابلة (الآخر) أوصاف (الأمة/أباة الضيم/نسل الكرم/ليوثا/أسودا) وهي أوصاف صريحة مباشرة تنوعت معانيها بين وصف الأحوال, و وصف الأفعال و فيها تقاطعت علاقات : **الترادف** (ليوثا/أسودا), و**الاحتواء**(الأمم/الأمة) ، و**التنافر**(أباة الضيم/نسل الكرم), والتنافر هنا مَزيّة وصف تساعد على إبراز الموصوف في صفتين متباعدتين .

---

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 504 .

[2] – المرجع نفسه : ص388 .

و في حالة أخرى يتجه **إيليا أبو ماضي** إلى نساء الجزيرة العربية في قصيدة "مســرح العشاق" ليورد نسقا عموديا في وصف الــذات الــمقابلة (الآخر) بصفة الجمــوع, إذ فيقول :([1]) (مجزوء الكامل)

آهاً عليــكِ وَ آهِ كَي # تَأتِيــك رَبَّــاتُ الخُــدُورِ

ليقول : القَاسِيــاتِ عَلــى القُلــو # بِ الجَانيــاتُ عَلى الخُصُورِ

المَالكــاتُ عَلــى الــلاَ # لى فــِي القَلائِــدِ وَالثُغُــورِ

الضَاحكــاتُ مِنَ الــدَلا # لِ اللاعِبــاتُ مِــنَ الحُبُــورِ

الآخِـــذاتُ قُلوبَنَـــا # فــِي زَيّ طاقــَاتِ الزّهُــورِ

فَرّعَ أبو ماضي في مفردات الوصف و دلالتها في (ربات الخدود/ القاسيات /الجانيات/ المالكات/ الضاحكات/ اللاعبات/ الآخذات), و حافظ على هذا النسق في بداية كل بيت ليبدي من خلالها الإعجاب و الافتتان بهنّ في القسوة و الدلال, و منــه تبــرز بعــض العلاقات, و منها : **الترادف** (القاسيات/الجانيات), و (المالكات/الآخــذات)، و **التنـــافر** (اللاعبات /الضاحكات) .

و قد يلجأ الشاعر في مواقف وصف الذات المقابلة (الآخر) إلى البحث عــن نمــاذج خاصة في ذات الآخر دون النماذج الأخرى, ليتخذ منها موقفا دلاليا معينا ، فهذا **جبران خليل جبران** يتعرض في قصيدة "المواكب"إلى وصف طائفة من الناس دون غيرها، إذ يقول : ([2]) (البسيط)

وَأكثــرُ النّــاسِ آلاتٌ تُحَركهَـــا # أصَابِــعُ الدّهــرِ يَومًــا ثمَ تَتكَسِــرُ

فــَلا تَقُولــنَّ هَــذا عَالــمٌ عَلـــمٌ # وَ لا تَقولــنَّ ذلــكَ السّيــدُ الوَقِــرُ

فَــأفضَلُ الــنّاسِ قُطعانٌ يَسيرُ بها # صَوتُ الرُعاةِ وَ من لمْ يمشِ يَندثِــرُ

و منه يورد بعض الأوصاف الخاصة ببعض الفئات و منها (أكثر الناس/ آلات/ عالم /علم /السيد /الوقر /أفضل الناس / قطعان), اعــتمد في ذلك على عــلاقات تبرز من خلال السياق العام و هي: **التنافر** (السيد/الوقر)، و **الاحتــواء** (أكثــر النـــاس/آلات)

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص314 .

[2] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة العربية ، ص199

و**التضاد** (أفضل الناس/قطعان) . و بنفس السلوك اتخذ **نسيب عريضة** بعـض فئـات الذات المقابلة (الآخر) مسرحا للوصف في قصيدة " أقلب الصفحة في سِفر الدهور", إذ يقول في بعض أبياتها : ([1]) (مجزوء الرمل)

يَا نَديمِي ، إنّ بَعضَ النّـا # س إنْ جُسْـتَ الأمُـورْ

عَالـمٌ يَبحَـثُ طـولَ الـ # عُمرِ مَا بَيـنَ السّطـورْ

جَـامعٌ فـِي صَـدرِهِ مَا # ليـسَ تَحويهِ الصُّـدُورْ

فركز عريضة في هذا الموقف على وصف ذات الآخر من خلال علاقة **الإحتواء** بـين (عالم/جامع), ثم أعـقب كل وصـف منها بما يخصص دلالة الـوصف فيه؛ فالعـالم في سياق الأبيات ما يختص بالكتابة و القراءة, أمّا الجامع ما يجمع في صـدره ممـا يحفظه و لا يختص به غيره .

كما يلجأ الشاعر كذلك إلى وصف ذات الآخر من خلال متعلقاتـه ، و منهـا قصـيدة **لإياس فرحات** يتعرض فيها إلى وصف المرأة الحديثة من خلال ثيابها، إذ يقول : ([2])

فَثوبكِ يَومًا كجِلـدِكِ لَـولا # بُرُوزُ النّهودِ عَدَدْنا الضُلوعا (المتقارب)

وَيومًا بِشكلِ قَميصٍ يَسُوعَ # وَ سِيعًا وَحَاشَا قَميصَ يَسُوعا

وَيَومًا نَراهُ كَثيـرَ الثنايَـا # وَ يَوما بِبَعضِ الثنايَـا قَنُوعَا

فاتخذ من مفردات الوصف (كجلدك/ضيقا/ وَسيعا/كثير الثنايا/ببعض الثنايـا/ قنوعـا) مفاتيح الدلالة لبناء معنى السخرية و الاستهجان ، و منه تبرز علاقة **التضـاد** (كجلدك/ وسيعا), (كثير الثنايا/ببعض الثنايا) .

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص222 .

[2] - ينظر:سمير بدران قطامي ,إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر, ص 171 .

نتائـــج و فوائـــد

- في الأبعاد الدلالية لحدث الأنا نرصد تعدد هذه الأبعاد بتعـــدد المواقــف، فمـــن الإحساس بالضياع إلى النشوة و الابتهاج ، و التطهر ، و الـــتحدي ، و الـــوفاء و الحب, و الإخلاص ،. و فـــيها نـــوّع الشاعر المهجـــري في تقنيات التعبيـــر عن حـــدث الأنا بصفة مباشـــرة, أو بالتـــركيز على أحـــد متعلقاتها ؛كالـــــقلب أو الـــيد، أوالـــنفس ، أو لجوء الشاعر إلى حدث الأنا المقابلة, و بيان علاقتهـــا بأحداث الأنا, كما قد يلجأ الشاعر إلى معاملة الذات بصيغة الجموع (الأنـــوات) لغايات ذاتية .
- أمَّا علاقات هذا المجال الفرعي, فقد سيطر الترادف و التدرج على بقية العلاقات الأخرى ؛كالتنافر، و التضاد، و الاحتواء، و التلازم ، لأنّ الشـــاعر المهجـــري ولوع بالبحث عن صور مختلفة نفسية و مادية لأفعاله ، كما يسعى جاهدا عبـــر التدرج للوقوف على أبعاد و درجات هذا الفعل أو الحـــدث ، و نلاحـــظ كـــذلك تفضيل الشاعر لاستعمال الأزمنة الماضية و المضارعة, و سيطرة أفعال المضي تنم عن اقتناع الشاعر بما فعل, بـــل يسعى إلى تـــرديد أفعاله في مواقف كـــثيرة و إذا التفت إلى المضارع فيوظفه للتعبير عن أفعاله المقبـــلة, و يبـــــشر بهـــا في قـــوالب التهديد أو الـــوعيد أو للـــدلالة على استمرارية أفـــعالها و أثـــــرها في المحيط و الواقع .
- أمّا في الأبعاد الدلالية لحدث آخر, فقد عدّد الشاعر في وصف المواقـــف, فمـــن التحدي ، إلى السخط ، و الإكبار ، و فيها نوّع الشاعر كذلك في تقنيات التعبيـــر عن حدث الآخر، فمن إتخاد صيغة الأفراد إلى صيغ الجموع, إلى تقنية المقابلـــة بين حدث الأنا, و حدث الآخر مع الاعتماد على حدث الآخر كمنطـــق لتصـــوير الموقف, و يلجأ الشاعـــر المهجري إلى اتخاذ نوع من المقارنة بين حدث الآخر و حدث بعض المخلوقات الحيوانية (كالذئب) للتعبير عن موقف السخط .

ـ أمّـا عـن العلاقات فقد سيطر الترادف, و التنافر, و التضاد بنسب متساوية على بقية العلاقات و منها : الاحتواء, و التلازم, و التدرج ، و بالعلاقات السابقة يُبرز الشاعر فعل أو حدث الآخر بالترادف, و يعدد من دلالاته بالتنافر, كما يعود إلى إبراز جوانبه السلبية بالتضاد، و لم يفت الشاعر المهجري العناية بأزمنة هذا الحدث، فوظف, و نوّع في أفعال الماضي و المضارع بشكل واسع و اقتصر على أفعال الأمر في مواقف قليلة, و أهمها موقف التحدي .

- أمّا في الأبعاد الدلالية الخاصة بوصف الأنا فقد اعتمد الوصف على مواضع مختلفة في التركيب الوظيفي, أو في البنية الصرفية ، فمن الأخبار (خبر المبتدأ/ خبر النواسخ) ، إلى الأحوال (مفردات/ جُمل/أشباه جُمل) ، إلى اعتماد صيغ أسماء الفاعل والمصادر و المثنى ، للتعبير عن مواقف دلالية خاصة أهمها الضياع ، والوفاء ، واللوم ، والاستعطاف ، ولجأ إلى تقنيات إفراد الأنا بالوصف أو المقابلة بينها و بين وصف الذات المقابلة (الآخر)، أو دمج هذه الأنا مع غيرها في صيغ الجموع ، إذ برزت بذلك علاقات كثيرة سيطر عليها التضاد ثم الاحتواء, والترادف, و في الأخير التدرج, و التنافر ، كما وظف الشاعر المهجري التضاد بصورة بارزة للتعبير عن موقف التيه و الضياع أو الشك والحيرة في ذاته أو بينه و بين الذات المقابلة .
- و في الأبعاد الدلالية الخاصة بوصف الآخر خَصّ الشاعر المهجري هذا المجال الفرعي للتعبير عن موقفين هامين و هما : الإعجاب و الإكبار، أو السخط و التحقير, و لجأ في ذلك إلى خطاب الذات الأخرى في صيغ الجموع أو التركيز على بعض متعلقاتها المادية و المعنوية ، أو تخصيص الوصف في طائفة أو جماعة معينة من الذوات المقابلة دون غيرها, و بذلك كان اعتماده على علاقة التنافر, ثم الترادف ، و خصّ التنافر لإبراز خصال الذات الأخرى (المقابلة)، و تفريع دلالات الوصف فيها , أمّا علاقات الاحتواء والتضاد فلم يول لها الشاعر أهمية خاصة .

المبحث الثاني : التشكيلُ الأسْلوبي وَ المُكون التَصويري وَ الرَمزي

I- أبعــاد الصُّــورة المَهجْريّــة

أ – مَصـــادِر الصُّــورة المهجرية

ب – وسائــل الصُّــورة المهجرية

II- أبعــاد الرَّمــز المَهجَـــري

أ – الرَّمزيـــة الـكِنَـائـيّـــة

ب – الرَّمزيـــة التَمثيلـيّـــة

المبحث الثاني : التشكيل الأسلوبي و المكون التصويري و الرمزي

اهتمت الدراسات النقدية الأسلوبية المنصبة على الأدب المهجري و شعره بمجال الصورة و الرمز ، و حاولت الوصول من خلال هذا المجال إلى الكشف عن طبائع و خصائص الصورة المهجرية وعلاقتها بالرمز، و دور كل منهما في صياغة التجربة الشعرية المهجرية ، ففيهما تتجسد الأحاسيس و تتشخص الخواطر و الأفكار و تتكشف رؤية الشاعر الخاصة للعلاقات الخفية و الحقيقية في عالمه .

و لا يمكننا بهذا الصدد القول بأنّ الرمز و الصورة شيء واحد ، بل هما مختلفان من حيث البناء على الرغم من تعاونهما في الأداء و اختلافهما في درجة التجريد << فالرموز أكثر تجريدا من الصورة التي تدرك –عادة– بتداخل الحواس و تراسلها في حين أنّ الرمز يكمن في لا محدودية الإيحاء >> ([1]).

لم يغفل النقاد القدامى جانب التصوير في الشعر العربي ، و حاول بعضهم ضبط معاني الصورة و طرق التصوير الفني في الأدب ، إذ تجمع أغلب الآراء على استعمال الصورة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي ، تطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات << فكان العرب في السابق يستعملون لفظ (الاستعارة) للدلالة على بعض ما تدل عليه كلمة (الصورة) الآن مدلولها يتسع حيث يشمل مدلول بعض الألفاظ مثل (التشبيه) و(الكناية) و (المجاز) >> ([2]), لهذا وقف كل من الشاعر و الناقد العربي القديم على الشكل الخارجي للصورة وقوفا تحدده الحواس فقط (كتشبيه الخد بالتفاح ــ مثلا ــ) دون الوقوف على أبعاد هذا التصوير واتصاله برغبات النفس و الشعور, و من هنا كان للنقد الحديث الدور الهام في إبراز مكانة الصورة و ربطها بالتجربة, و الشعور, و الفكرة ، فلم تعد الصورة تقوم على توضيح المعنى أو زيادة المعرفة فقط, بل تعدت إلى كشف مستويات أخرى نفسية وثقافية, و اجتماعية، فالصورة الفنية الحديثة تقع في مستويين هامين هما:

---

[1] ــ مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل , ص : 133 .

[2] ــ صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب , ص75 .

<< مستوى الــدلالة، و مستوى النفس, فالوظيفة الدلالية واحدة في البلاغة القديمــة أمّا الوظيفة النفسية فمغايرة و قد يكون ما تتضمنه الصورة من هذه الناحية >> ([1]).

والرمز كذلك من المباحث التي طرقها النقاد القدامى لكــن علــى ســبيل الإشــارة أو التوضيح من دون إبراز هذا الجانب من جوانب التعبير في العمل الشعري, فهذا "**قدامة بن جعفــر**" في كتابه "نقد الشعر" يعرّف الرمز بــ<< إنما يــستعمل الــــرمز فـــي كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس و الإفضاء به لبعضهم >> ([2]) ، و لم يلق الرمز مكانته كبعد فني و جمالي خــاص إلا من خــلال الدراسات اللغوية النقدية الـــحديثة في الغرب, وعلى رأسهم المفكر الألماني"" **يونـج** "" الذي يرى في الرمز تلك الوســيلة لإدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره ، و هو من أفضل الطــرق الممكنة للتعبيــر عن شيء لا يوجد له أي مماثل أو معادل موضوعي، وهو بــديل من شيء يصــعب أو يستحيل تــناوله في ذاته ([3])وفي نفس المعنى ــ تقريبا ــ يرى "**مصطفى ناصف**" أنّ الرمز الحديث << لا يُجسم فكرة و لا يُشخص فضيلة, و لا يصور جزئيا فالرمز ابن السياق وأبوه،والرمز حقًا سمّة القصيدة كلها،وليس سمة عبارة فقط >> ([4]).

من خلال هذه المعطيات و المنطلقات الحديثة لمفاهيم ووظائف كل من الصــورة "**Image**", و الرمز "**Symbole**" في العمل الشعري الحديث, نتناول بالتحليل والرصد لهذين الجانبين في الشعر المهجري لاستكمال ذلــك البنــاء المضــموني, لأنّ العمــل الشعري عبارة عن << مركب إبداعي يبدأ من نواة دلالية ذات طبيعة إعلامية مباشرة ، بها تتحد هوية الموضوع, و نوعية المعلومة التي يقدمها إلى المتلقي ، و لكــن ــذه الدلالة المباشرة تظل بعيدة عن إحداث الأثر الفني المنشود ما لم تكتمل بدلالة أخــرى إضافية ، دلالة ذات طابع وجداني ، و تلك هي الدلالة التصويرية >> ([5]).

---

[1] ــ محمد محمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 108 .
[2] ــ النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي) ، ص-453 , نقلا عن قدامة بن جعفر , نقد الشعر(تح) كمال مصطفى ، ص 62 .
[3] ــ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 153 .
[4] ــ المرجع نفسه : ص 158 .
[5] ــ عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، ص 368 .

I – أبعاد الصورة المهجرية

تعددت مصادر التصوير في الشعر المهجري من شاعر لآخر بتعدد مظـــاهر الحيـــاة والبيئة المحيطة بالشعراء المهجريين،و لقد تفاوت الشعراء في استلهام صور مختلفـــة من هذه المصادر كما و كيفا و تركيزا على مصدر دون الآخر،وأعمال الخيـــال فيـــه بدرجة معينة،و يتفق أغـــلب الشعراء المهجريون حول ثلاثة مصـــادر أساســـية فـــي التصوير الشعري و هي : الطبيعة ، و المجتمع ، الثقافة .

أ – مصادر الصورة المهجرية :

من أهم المصادر التي استلهم منها الشعراء المهجريون المواقف و الأفكار و التجارب الحياتية مصدر الطبيعة .

أ – 1 – **الطبيعة :** افتتن شعراء المهجر بالطبيعة و عوالمها من البلدان التي وفـــدوا منها (الشام) ، و ظلت طبيعة الشام الخلابة تـــراود أفكـــارهم و مشـــاعرهم إلـــى أن اصطدموا بجو المدن الصاخب في بلدان المهجر (أمريكا)، فلجئوا إلى العزلة و الانفراد و هرعوا إلى الطبيعة مستذكرين ماضيهم في الشام ، فـــفروا إلى أنهـــار و شـــلالات أمريكا مستلهمين مواقف نفسية و اتجاهات فلسفية ، ومن ثمة فـــلا عجـــب أن تغـــدو الطبيعة مصدرا شعريا ثريا و متفردا في أشعارهم ، فهذا **ميخائيل نعيمة** يصور موقفا فلسفيا و نفسيا في ذات الوقت إذ يتساءل عن ماهيه النفس حائرا أو متوجسا, و موردا بعض الصور الإستعارية في قصيدة "من أنت يا نفسي", إذ يقول : ([1]) (مجزوء الرمل)

إنْ رَأيتِ البَحرَ يطغى الـــ # مـــوجُ فـــيه ويَـــثورْ

أو سَـــمعتِ البَحرَ يَـــبكي # عِـــندَ أقدامِ الصُخُورْ

تَـــرقَبِي الـــمَوجَ إلى أنْ # يَحبِسَ المَوجُ هَديرَه

وَ تَـــناجِي البحر حَـــتَى # يَسمعَ البّحرُ زَفيرَه

فنراه يشخص الجمادات الطبيعية (البحر/الموج)،و يُعطي للنفس وهي جزء منه صورة البشر الحية،وهي تتطلع بجوارحها المختلفة لعوالم الطبيعة بواسطة (البصر /السمع) .

[1] – ميخائيل نعيمة :همس الجفون ، ص 14 .

و في قصيدة **لإيليا أبي ماضـــي** يهيم فيها بالطبيعة, و يقارن بينها و بين سلوك الـــذات الأنثوية, إذ يقول : ([1]) (الرمل)

أبسمي كالوَردِ فِي فَجرِ الصّباحْ # و ابسِمي كالنّجمِ إنْ جُنّ المَسَـــاءْ

و إذَا مَـــا كَفَـــنَ الثلـــجُ الثّـــرَى # وَ إذا مـــا سَتَـــرَ الغَيــمُ السّمَــاءْ

وَ تعَرّى الـــرّوضُ من أزهـــارِهِ # وَتَوارَى النّورُ فِي كَهــفِ الشّتَــاءْ

فَاحلمِي بِالــصّيفِ ثُم ابتسمِـــي # تَخْلُقِي حَولــكِ زَهْــرًا و شـــذاءْ

في هذا الموقف العاطفي يدعو أبو ماضي هذه الذات إلى الابتسامة كالورد و الـــنجم في صور تشبيهية تنم عن ذلك السرور و الابتهاج الذي تبديه كانفتاح الورد في الصباح أو انكشاف النجم في الليل ، كما أورد بعض الصور الاستعارية متواليةً (كفّن الـــثلج ستر الغيم، تعرّى الروض، توارى النور), التي توحي بجو الشتاء وانقـــلاب مظـــاهره الطبيعية,وهي كلها صور مستقاة من الطبيعة الخلابة وظفها للتعبير عن هذا الموقـــف ،و بطريقة التصوير الاستعاري يخاطب **القروي** زهرة من أزهار الطبيعة ليعرف سرا من أسرارها، و بهذا الموقف التصويري يكشف عن هذه الزهرة في صورة المعـــادل الموضوعي (الطبيعي) للمرأة التائبة من ذنوبها, إذ يقول : ([2]) (الخفيف)

قلتُ يومًا لزَهرةٍ تَفضحُ الـــوَرَ # دَ قِـــوَامـــا مَبسِمًـــا وَ مُحَيـــًّا

مَـــا لِكلِّ الأزهارِ دُونكِ يَمـــلأُ # ن الرُّبـــى و الوهادَ عَرِقًـــا ذكيًا

فأجابتْ :فَقدتُ عِطري لأنّـــي # كنتُ فِي سالـــفِ الحَيـــاةِ بَغيًّا

في قصيدة مطولة يـــرثي فيها "فـــوزي الـــمعلوف" أسهب **القـــروي** في التصوير و بشتى أنواعه ليشيد بفوزي و شاعريته متخذا من الطبيعة الوسيلة و الغاية قائلا: ([3])

فِي نواةِ الطبيعةِ الخَرساءِ # جَـــوهَرٌ "كامنٌ" يُسَمى شُعُـــورًا (الخفيف)

إنْ تُثرهُ بَلاغةُ الشُعـــراءِ # فَمِنَ الشعرِ مَا يَهُـــزٌّ الصُّخورَا

---

[1] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 103 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر), ص 476 .

[3] – المرجع السابق : ص 501

ففي الشطر الأخير من البيت الثاني **كناية** عن مكانة و صدى و قيمة الشعر عند فوزي إذ يقرنه الشاعر بهز الصخور ، و عند قوله أيضا: ([1]) (الخفيف)

الجَمادَاتُ نحنُ كالأحيــَاءِ # وَ تَناعَينَ يَومَ وَقع الرّزِيَّهْ

إنَّ بَينَ الأكوانِ وَ الشُعراءِ # رَحِمًا سَرمديّـــة عُلويَّـــهْ

فعمد إلى توظيف الاستعارة التصريحية و التشبيه معاً في البيت الأول (الجمادات نحن كالأحياء) ليتخذ من الطبيعة الجامدة وسيلة لتصوير الموقف الدرامي الذي حلّ بالشاعر فوزي ، إلى إنْ يقول : (الخفيف)

مَنْ رَأى الصَّخرةَ العَظيمة تَهْوِى # تَحتَ هَولِ المَنفى هُويّ الجِبالِ

حَمَلَتُ مُنذُ أُزيـــحَ عَن مَنكبَيهَـــا # فارسُ الشعر أبـــهظَ الأحْمَـــالِ

و هنا عمد إلى الطبيعة بتوظيف (الصخرة العظيمة) التي شبه بها الشعر العظيم لفوزي المعلوف, فاستخدم الاستعارة التصريحية ليعبر بها عمّا فقد الشعر بموت الشاعر .

في التعبير عن موقف فلسفي بتناول الحياة و الموت و البعث، يورد **نسيب عريضـــة** قصيدة "أمام الغروب ", إذ يتناول فيها بعض الأبيات التي اعتمدت على بعض مظاهر الطبيعة للتعبير عن هذه المواقف قائلا : ([2]) (مجزوء المتقارب)

سَنَتْرُكُ هَــذي الرُبـــوعْ # كشَمسٍ دَهاهَا الغِيابْ

وَ للشّمسِ صُبُحًا رُجوعْ # أليسَ لنَا مـــِنْ إيـــَابْ

اعتمد فيها عريضة على التصوير بالكناية عن الموت (سَنترك هذي الربوع) و**التشبيه** (كشمس دهاها الغياب) ثم يعود إلى الكناية (للشمس صبحا رجوع) ليوحي إلى البعث بعد الموت .و بقصيدة "من نحن" يـــعتمد عريضة على الطبيعة كــــذلك ليعبـــر عـــن القنوط في حياة بعض الناس متخذا من صورة **المجاز** وسيلة , إذ يقول : ([3])

سِيَّان صُبُـــحٌ وَ دُجـــى # عِندَ الذي عَافَ العَيـــانْ

---

[1] ـ المرجع نفسه: ص 502

[2] ـ نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص162 .

[3] ـ الرجع السابق : ص 152 .

سِيَّانَ يَــأسٌ وَ رَجَـــا # عِندَ الذي مَلَّ الزَمَـانْ

فـاتخذ من الصبح مظهـرا طبيعيا يـدل على النهار و و الدجى كمظهر آخـر يـدل على الليل و الصـبح و الدجى من متعلقات الـليل و الـنهار ، بـعلاقة الجزء مـن الكل ليعبر عن هذا الموقف الإنساني من الحياة . لم يكتفِ الشـاعر المهجـري فـي التصوير الشعري بالاعتماد على الطبيعة الجامدة فقط بل انتقل إلى اتخاذ الطبيعة الحيّة و ما تحويه من حيوانات مَطية للتعبير عن بعض المواقف الإنسانية، و ممّا ورد عنـد **إيليا أبـي ماضي** في قـصائد كـثيرة يتخذ فيها من الطيور ــ مـثلا ــ معـادلا للتحليق و الحريـة و الانعتـاق ، ففـي قصـيدة "شـبح" يقـول عـن نفسـه ([1]):

(الكامل): أنَا فِي حِمِاكُم طائِرٌ مُتَرنِـٌم # َ بَينَ الأقاحِ الغَضّ وَالنَسرِيْـن

أنتُم بَنُو وَطَنِي وَ أنتُم إخوَتِي # وَ أنا أمرُؤٌ دِينُ المَحبةِ دِينِـي

في هـذا الموقف يُعبر عـن فخره بـأبناء لبنان, و يتصور نفسه طائـرا يهيمُ في صورة تشبيه يوحي بالفخر و الاعتزاز، و في ظرف آخر ينتقل إلى وصف إحدى الحسناوات و هي مع صديقها في قصيدة "العاشق المخدوع" إذ يقول : ([2]) (الكامل)

أبصرتُها فِي الخَمسِ وَ العَشرِ # فرأيتُ أختَ الرئم والبدر(*) ِ

عَذراءُ ليسَ للفَجـرُ وَالدهَـا # وَ كأنّهـا مَولـودةُ الفَجْـرِ

ليقول : مِثلُ الحَمامةِ فِـي وَداعَتِهـا # وَ كزَهرةِ النَسريـنَ فِي الطهْـرِ

مِثلُ الحَمامةِ غَيـرَ أنّ لَهـَا # صَوتَ الهَـزارِ وَ لفْتَـةَ الصقرِ

فعمد هنا إلى توظيف و حشد أنواع من الطيور (الحمامة/الهَـزار/الصـقر) وبعـض الحيوانات (الرئم) لتوصيف هذه الشابة الحسناء ، و اتخذ من صورة التشـبيه (أخـت الريم/مثل الحمامة) ، (صوت الـهزار/لـفتة الصقر) وسيلة للتعبير عن هذا الموقـف

---

[1] - إيليا أبي ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 591 .

[2] – المرجع نفسه : ص 329 .

(*) : الرئم : الغزال .

ألا و هو الإعجاب بها . و في موقف آخر مشابه يلجأ **نسيب عريضة** إلى تشبيه القلب بالطائر في قصيدة "أول الطريق"، إذ يقول : ([1]) (مخلع البسيط)

يَا قلبُ يَا طائرًا صغيـــرًا # مُضطربًا فِي يدِ الحياةْ

يا ظامِئًا وَ الدِماءُ تَجرِي # منهُ ليَروي بِهَا ســِواهْ

و بالانتقال إلى مظهر طبيعي آخر من المظاهر الحية ينتقل **القروي** لحيـــوان (البقـــر) يجسد من خلاله الراحة و النعمة التي ينعم بها هذا الحيوان في مقابـــل تعاسة و وحشة الشاعر في قصيـــدة " بين البشر و البقر"، إذ يقول : ([2]) (البسيط)

تشكينَ فَصلَ الشتاءِ البَاردِ القَاسِـــي # مَاذَا أقولُ أنا فِي عِشـــرةِ النَـــاسِ ؟

نامِي عَلى الثلج نامِي ليسَ من بَاسِ # فالثلجُ غيـــرُ فُـــؤادِ دُونَ إحْســـاسِ

إنْ تكـــنْ هَاطلاتُ الغَيـــثِ تَغشـــاكِ # طُوباكِ فَالقطرُ غَيرُ الدَمعِ طوبَـــاكِ !

لجأ القروي إلى صورة الكناية عن الراحة و الهناء في (نامي على الثلج نامي ليس من باس), كما لجأ إلى الاستعارة المكنية في (هاطلات الغيث تغشاك) ليقارن بين حـــالته و حالة هذه الأبقار في الحـــياة و بين الناس ، كما عبّر في موقـــف آخـــر بواســـطة حيوانـــات (الأفاعي) و طيور (النسور) عن رأيه في شباب هذا العصر إذ يقول : ([3])

و لا تَحفِلُوا بَفحيحِ أفاعِي الـــ # جُحُورِ وأنتمْ نُسُورُ السُّموّ (المتقارب)

فإنَّ العِدى دَرجاتُ العُلى # صَعِدتُ عـــليها عَدَّوا عَـــدُوّ

و فيه استخدم المظاهر الطبيعية الحيّة في قالب استعارة تصريحية (لا تحفلُوا بفحـــيح أفاعي الجحور) ، كما وظف التشبيه في (أنتم نسور السمو) ، و هذه المعالم الطبيعيـــة الحيّة تدل على معاني العداوة و الهلاك في (الأفاعي), و معاني الشجاعة (النسور) .

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص181 .
[2] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) , ص 488 .
[3] – المرجع نفسه : ص 472 .

و **لإلياس فرحات** وقفات كثيرة مع عالم الطبيعة و الحيوان, و من خلالهما يبرز بعض المواقف السياسية, إذ يقول في مقت زعماء العرب : ([1]) **(الكامل)**

يتزاعرون كأنَهم أسُــدٌ فـــإن # لمَحُوا العِدى انقلبَ الزَئيرُ مُوَاءْ

كَبُرتْ فَريسَتهُم علَى أقدَارِهم # فَتقَــاسَمُوهــا بَينُهــم أشْــــلاءْ

و يقول في موقف آخر مصورا هؤلاء الفاسدين: ([2]) **(مجزوء الرجز)**

قالــوا ألا تَخشَـــى الكِــلابْ # فَقلــتُ لا أخشَـــى أحــَــدْ

و في موقف آخر يصور أعداء الشرق من الغربيين "بالذئاب" أمّــا أصدقـــاء الشـــرق من الـــروس بـــ(الدّب), فيقول : ([3]) **(مجزوء الخفيف)**

خَوفُنـــــا مِـــــنْ ذئابِكـُــم # يَجعَــلُ (الــدّبَ) مُحْسِنَــا

مــَــا كتَمتُــمْ بِكــوريَـــــا # عِندَنَـــا كَـــانَ مُعلنَـــا

في موقف سياسي آخر يهزأ فيه الشاعر من مشروع أمريكي استعماري فـــي الشـــام سنة(1957 م) , فينظم أبياتا يتهكم فيها من هذا المشروع إذ يقول :([4]) **(الوافر)**

أبتْ مَشروعَ (زنهور) و قالتْ # لهُ بلسَانٍ شَاعرُها اللبيـــبُ

عَليك بِمنْ وَرَاءكَ مِنْ حَميــرٍ # فَمَا خُلقَ الضَراغِمُ للركوبِ

وَ مَا لذئابِكــم مَهمَـــا ادعَيتُـــم # لهَا غَيرَ الهزيمَةِ مِن نَصيبِ

فاتخذ من صور بعض الحيوانات **(الحمير/الضراغم/الذئاب)**معدلات طبيعيـــة لنمـــاذج بشرية إثارة سلوكياتها في نفسيته السخرية و التهكم .

أ– **2 – <u>المجتمع</u>** : تأثر شعراء المهجر بالحياة الاجتماعية المحيطة بهــم، و اتخـــذوا المجتمع كمصدر آخر من مصادر التصوير الشعري , و ذلك فيما يخص الإنسان و ما ترتبط به من علاقات, و عادات, و تقاليد ، وهيئات, و أحوال, وأغراض ، و وظـــائف

---

[1] – ينظر: سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، ص 149 .

[2] – المرجع نفسه : ص 124 .

[3] – المرجع نفسه : ص 152 .

[4] – المرجع نفسه : ص 156 .

و تصنف هذه المظاهر الاجتماعية كلها في ثلاثة مواقف و هي : الإنسان و نوازعه الإنسان و علاقته بالآخرين ، ثم الإنسان و الواقع الاجتماعي .

ففي صنف **الإنسان و نوازعه** :اتخذ الشاعر من القلب موضوعا يطرح من خلاله مشاكل نفسية جراء ضغوط المجتمع و آثاره ، فيغدو هذا القلب في صور استعارية بمثابة الكائن الذي يحاور الشاعر و يشغله بالحياة, ففي قصيدة "الهّم" **لميخائيل نعيمة** يورد هذا الموقف التصويري, إذ يقول :([1]) (المجتث)

أتانِـيَ القلـبٌ يَشكـو # وَ الخَـوفُ يُملِي كَلامَـه

يَشكـو وَ فـِي نَاظـرَيـه # للهَـمِّ ألـفَ عَلامـه

فَقلـتُ : " وَيحَـك قلبِـي # هَـلْ عَاودَتـكَ السآمـه

و في موقف آخر يصور العراك بين شيطان وقلبه بقصيدة "العراك" إذ يقول : ([2])

دخَـلَ الشَيطـانُ قَلبـِي # فَـرَأى فِيـه مَـلاكْ

وَ يلمْـحِ الطرفِ مَا بيـ # نهمـا اشتـدّ العِـراكْ

ذا يقـُولُ البيـتَ بَيتِـي # فَيعيـدُ القَـولَ ذاكْ

و فيه تصوير استعاري استعار فيه الشاعر الشيطان للدلالة على الشر, و القلب للدلالة على الخير, و ما بينهما وقع النزاع و الخلاف للاستيلاء على سلوكه و على حياته .

أمّا صنف **الشاعر و علاقته بالإنسـان** فقد أسهب المهجريون في هذا المجال و تناولوا مـواضيع كثيـرة تتصل بـحياة الإنسان اليومية, و علاقتـه بالآخرين في التطـرق إلى مواضيع مثل (الكرم والجود، والبخل ،و الجهل, و الأمية) قدموها فـي قوالـب تصويرية و من أبرز ما نظموه قصيدة "الكريم" **لإيليا أبي ماضي**, إذ يقول : ([3])

قالـُوا :ألا تَصفُ الكَريـ# مَ لـنَا فَقلـتُ عَلى البَديـهْ

إنَّ الـكـريـمَ كالرَبـيـ# ع نحبُّـهُ للحُسـنِ فِيـهْ

---

[1] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 91 .

[2] – المرجع نفسه : ص 94 .

[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 683 .

وتَــهشّ عِنــدَ لــقَــائِــــهِ # وَ يغيبُ عَنــكَ فَــتشتَهيــهْ

فالشاهد البيت الثاني عندما قرن الشاعر الكريم بفصل الربيع, و الربيــع فــي عــرف الشاعر يدل على الجمال و العطاء و الخضرة التي يتمنى كــل إنســان العــيش بــين أحضانه، و في موقف آخر يورد علاقته بفئة أخرى من فئات المجتمع والتي ينفر منها الكثير من الناس, و هي فئة المتطفلين و ثقــال الظل ، ففي قصيدة "ثقيل" يورد أبــو ماضي وصفا تَصويريًا لهذا النموذج الاجتماعي إذ يقول : ([1]) (الخفيف)

و ثقيلٍ كأنّهُ بُــردُ كانُـــــو # نِ قليلِ الحَياءِ جَــمَّ الكــلامِ

ليسَ يَدرِي بأنّهُ ليسَ يَدرِي # إنَّ بعضَ الأنَــامِ كالأنعــامِ

فشبه هذا النموذج ببرد كانون ثم زاد من توصيفه بالأنعام الضالة, و في آ خر القصيدة يورد حكمة تزيد من النفور منه, إذ يقارنه بالبُوم في قوله :

مُنِــعَ البــومُ أن يُصــاد و يُرمي # كونـــه غيــرُ صالــح للطعــامِ

أمّا في علاقة الجهلاء بالعلماء فقد أسهب المهجريون في بيــان الفــرق بــين الفئتــين المتضادين, و تفضيل فئة العلماء عن غيرها من فئات الجهل و الأمية, فهذا **ميخائيــل نعيمة** يورد في قــصيدة "لمَّا رأيــت الناس" صــورا استعارية كثيرة تنم عن ســخطه من الجُهّال, إذ يقول: ([2]) (السريع)

لمَّا رأيــتُ النّــاسَ قَــدْ أضْرَمُــوا # للجَهــلِ نِيرانًــا لِكَــي يَحرِقُــوهْ

وَ شَيّــدُوا عَرشًــا رَفيــعَ الــذَّرى # وَ هيــكــلا للعِلــمِ كَــي يَعْبــدُوه

ليقول : وقُــدتُ نَحو النارِ عَقلــي الغَبي # وَ قلــت ها جَهلِي ألا فَأتلفــوه!

فَأجلسُــوا عَقلــِي عَلى عَرشِهــمْ # وَ حَــرّقوا الإيمَــانَ لم يرحموه

و هو في مواقف كثيرة ضمن القصيدة يلجأ إلى تصويرات استعارية تخــص (الجهــل العلم،العقل،الإيمان),و يتخذ منها جمادات أو كائنات حيّة ألبسها بعض الصفات البشرية.

---

[1] - المرجع نفسه : ص 525 .
[2] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 69 – 70 .

إنّ موقف إيليا أبي ماضي يتقاطع مع مواقف غيره من الشعراء في تفضيـــل العلـــم على الجهل و **منهم نسيب عريضة** في قصيدة "موت العالم" التي نظمها في رثاء الشيخ (عبد الله البستاني), إذ يورد أعماله و جهوده الجليلة في التعليم ضمن بعض الأبـــيات بصور استعارية و منها قوله : ([1]): (الخفيف)

إنّه عَالمٌ – تَقولُ– قَضَى الأ يّـــ # ـــا مَ بيـــنَ طرسِهِ و دواتـــه

كَانَ يُقري الجِياع َعلمًا وَ فَهمـــًا # وَسِـــواهُ يُقريهُـــم مِن فُتاتِـــه

ليقول : رَفَعَ النّورَ للضياع وَ قد أقـــــ # صا هُمْ الجهلُ فِي دُجى فَلواتِهِ

فحوّل بالتصوير الاستعاري بعض المجـــردات على مـــواد و موجودات (العلم/طعام) أو إلى مجردات (العلم/نور) ، (الجهل/ظلام), و بها تتضح مواقفه الحاسمة إزاء العلـــم و الجهل, كما بيّن **إيليـــا أبو ماضي** فـــضل الـــعلم على الأمـــم في قـــصيدة "الشباب أبو المعجزات", و يلخص موضوع العلم فـــي وســـيلتين بـــــسيطتين هـــــما "القلـــم" و"المحبرة", إذ يقول : ([2]) (المتقارب)

و يَا حَبَّذا الأمَهـــاتُ اللواتِـــي # يَلـــدنَ النَوابـــغَ وَ النابغَـــاتِ

فَكـــمْ خَلـــدت أمَّـــةٌ بيراعٍ # وَ كَـــم نَشـــأتْ أمَّـــةٌ فِي دَواةٍ

فوظف في هذا الموقف المجاز اللغوي ليعبر عن العلم بواسطة اليراع و الدواة, و هي صورة مختصرة و صادقة توحي بالهدف دون وسائط أخرى مفضلة ، و بـــفضل العلم و العلماء – عند بعض الشعراء – تـــتحرر الأمم من قـــيودها المـــــادية و المعنويـــة وفي هذا المعنى يورد **القروي** بيتا في قصيدة "شهيد العلم", إذ يقول : ([3]) (الوافر)

إذا التعليـــمُ لم يَجعَلـــك حُرًا # فأعمـــلْ فِي حَدائِقِـــه الفُؤوســـا !

و هنا حاول تصوير العلم في شكل حقل كبير يضم بســـاتين زاهـــرة عـــن طريـــق الاستعارة, ليبين فضل العلم على الإنسان .

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 235 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 189 .

[3] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (شعر) ص 276 .

و في الصنف الثالث الخاص **بالإنسان وواقعه الاجتماعي** العسـير, تتـاول شـعراء المهجر قضايا عديدة, وأهمها غلاء المعيشة و أثره على حياة الإنسان ، حتـى أصـبح العيش كالبحر الجارف الذي تطفو عليه بعض الناس, و يغرق آخرون دونـه, و هـي صورة عند **نسيب عريضة** في قصيدة "كمْ" إذ قال : ([1]) (مجزوء الكامل)

و العَيــشُ مِثلُ البَحــرِ يَــرْ # فَــعُ مَــا طفَــا فِــي طفْحِــهِ

كــُنْ لؤلــؤا فــِي قَــاعِــه # لا جِيــفَــةً فــِي سَطحِــــهِ !

و فيه يدعو الإنسان إلى أن يـركن في قاعه مثل اللؤلؤ أو المرجان كي لا يكون جيفة أو غثاء كغثاء السيل ، و بهذا يجمع الإنسـان و العـيش فـي صـورتين متفـاعلتين ومندمجتين، كما جمع في موقف آخر بين الجمال و القبح من جهـة, و بـين الشـقاء والصفو في الحياة من جهة أخرى، بصور استعارية متداخلة بقصيدة "الشاعر", إذ يقول في بعض أبياتها: ([2]) (الخفيف)

قدْ رأيتُ الشقاءَ يَكمــنُ للصّقـِ # و وَ رَامِي القضاءِ راشِ سِهامَـه

و رأيتُ الجمالَ يُطرحُ فِي الأسرِ # فَيجثــُو الوَرَى أمَــامَ الدَمَامــه

و يعود كذلك **القروي** ليتكلم عن العيش و مظـاهره, و يتجـه إلـى بعـض الفئـات الاجتماعية ميسورة الحال, و التي تشكو ضيق العيش فيقول : ([3]) (مجزوء الكامل)

حتّامَ تَشكُــو العَيــشَ يَــا # هــذا وَ عَيشُــك وَاسِـــعُ

كَالكلبِ يَلهثُ وَ هُــوَ فــِي # ظِــلِّ الخَميلــةِ رَاتِــــعُ

و هنا يشبه الشاعر هذه الفئة بالكلاب التي تلهث وراء رزقها, و هي في غِنًى عن ذلك و في هذا الموقف اقتباس **من القرآن الكريم**, و من تصويـره البديع الوارد في صورة الأعراف في قوله تعالى : { ***و لوشئنا لرَفعناه بها و لكنه أخلد إلـى الأرض و اتبـع هواه ، فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث ذلك مثل القوم الـذين***

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 163 .

[2] – المرجع نفسه : ص 42 .

[3] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 294 .

(*) سورة الأعراف :الآية،176

كذبوا بآيتنا فاقصص القصص لعلهم يتفكرون }(*), و من القضـــايا الأخــرى التـــي يفرزها ضيق العيش ظاهــرة البخل في المجتمع ، التي تناولها الشعراء بشتى الصور و منها صورة **للقروي** في قصيدة "تشكو خزائنكم" إذ يقول : ([1]) **(البسيط)**

تَشكُــو خَزائِنكُــم ضيَقًــا بِثَروتِكــم # وَ النَاسُ يَشكونَ مِن ء فَقْرٍ وَ مِن ضَيْقٍ

وَدّتْ مَلايينكــم لوْ كُنــتُ سَيّدَهَـــا # كَيمَـا تُحَــررُ مِــن رقِّ الصَنادِيــقِ

و لهذا يُلبس الخزائن و الأموال صورا استعاريةً تُكتشفُ من خلالها آفة البخــل عنــد بعض الأغنياء الذين ساهموا في تفشي الفقر و الضيق في مجتمعاتهم ، و إلى ظاهــرة اجتماعية و خُلقية خطيرة تعاني منها بعض المجتمعات المتطورة بسبب ضيق المعيشة و عسرها, ألا و هي ظاهرة الدعارة، و فيها يصور **إلياس فرحات** الظاهرة بالســيول الجارفة لكثرة انتشارها في المجتمع الأمريكي , إذ يقول في بيتٍ :([2]) **(المتقارب)**

لوَ أنّ الدَعارة تَجري سيُــولا # لَــكنّــا نَمُــرّ عَلى بَاخِــرَه

أ – 3 – <u>**الثقــافــــة**</u> : تــأثر الشعراء المهجريون كذلك بالحياة الثقافية الســائدة في الأوطان الــجديدة ، كـــما تأثر البعض منهم بـــالمورثات الثقافية التي اكتسبوهـــا من أوطانهم الأصلية ، و بذلك اتخذ جلّ الشعراء من هذه الحياة مصدرا من مصـــادر التصوير الشعري في أعمالهم و نصوصهم, إذ تتخلص الحياة الثقافية التي أمدت الشعر المهجري بمصادر تصويرية مختلفة في ثلاثة روافد أساسية و هـــي :<u>الرافــد الــديني</u> <u>والرافد الأدبي</u>، و <u>الرافد التاريخي</u> .

<u>**في الرافد الديني**</u> :تناول شعراء المهجر الأمور العقائدية و التقاليد والأعــراف الدينية من المجتمع و الثقافة السائدة في المحيط الجديد, فتناولوا بعض المواضــيع الخاصـــة بالأديان و سلوكات رجال الدين بالنقد اللاذع, كما تناولوا موضوع الإيمان و خصصوا لذلك موضوع القلب للحديث عن العقيدة و السلوك ، كما تكلموا عن بعض المظـــاهر الدينية, و بعض الطقوس, و صوّرها في قوالب استعارية, و تشبيهية, و رمزية عديدة

---

[1] – المرجع نفسه : ص308 .

[2] – ينظر:سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات , شاعر العرب في المهجر, ص 177 .

و من أبرز شواهدها قصيدة "عِمْ صباحا" **لنسيب عريضة** ، يرثي فيها جبران خليـــل جبران، و يأتي في بعض أبياتها ليصف موقفا تَعبديا إذ يقول : ([1]) **(الخفيف)**

هــُوَ ذَا المَذبحُ المُقــدسُ ، فاركـــعْ # وَ عَليـــهِ ذَبيحةُ الحُزنِ فَارفَــعْ

يَا فُؤادِي وَ اجعل أسَـــاكَ بَخُـــورًا # وَخذِ النارَ مِن ضُلُوعِكَ وَ اخْشَعْ

ففي هذا الموقف يتناول الشاعر بعض المعطيات الإنسانية (القلب), و يجعل منه راكعا و حزينا, و يجعل من أساه بخورا ، و هي مواقف و طقــوس عقائديـــة في قوالــــب تصويرية استعاريـــة ، و في موقف مشابه له يتخذ **ميخائيل نعيمة** من خدود الحسناء هيكلا للعبادة في قصيدة "بين الجماجم" إذ يقول : ([2]) **(الخفيف)**

حَدثِينِي عَن الخُدودِ التي يا لـــ # أمس كانَـــتْ مَذابحًـــا للجَمَـــــالِ

ليقول : كَمْ سَـــجِدنا أمَـــامَها وَ ابتَهلنا # وَ قَرعْنَا صُدُورنَا فـــِي الليالِي

وَحَـــرقنا القُلوبَ مِنهَـــا بَخُورًا # وَ نَظمنَا الـــعُيـــونَ عِقدَ لآلي

فَنوّع الشاعر بين صور التشبيه و الاستعارة, لينقل لنا هذا الموقف التعبدي إزاء الخدود و الخدود هنا توحي بالجمال الساحر الذي تخشع له القلوب و الجوارح الإنسانية .

في الدعوة إلى التسامح الديني, و نبذ الشقاق بين المسلمين و المسيحيين, يورد إيليـــا **أبو ماضي** في قصيدة "الحرب العظمى" موقفا يصور فيه الفرقة بين الإخوان في الدين إذ يقول : ([3]) **(الكامل)**

مَا بَالُ قَومِي نَائمينَ عَن العُلى # وَ لقدْ تَنَبَـــّه للعُلــــى الثقـــلانِ

تُبَّاع أحمدَ و المَسيـــحَ هَـــوادَةً # مـــَا العَهدُ أنْ يَتنكرَ الأخْـــوانُ

اللهِ رَبُّ الشِّرعَتيــــنِ وَ ربُّكـــمُ # فإلى مَتَى فِي الدِّين تَختَصِمَانِ

ففي هذه الأبيات حشد كنايات عديدة, و منها عن التخاذل في (ما بـــال قومي نـــائمين عن العُلى), و عن الجن و الإنس (الثقــلان) ، وعن المسلمين و المسيحيين (تبَّـــــاع

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 237 .

[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص97 .

[3] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص580 .

أحمد وتبَّـــاع المسيـــح), و عن الإسلام و المسيحية في (رب الشرعتيـــن) ، وكلهـــا صور حيّة تعبر عن سلوكيات أو حقائق دينية ثابتة ، وأمّا في معنى الطهر والابتعـــاد عن الرذيلة, يورد **القروي** أبياتا من قصيدة "الدعارة و الهوى العذري" موقفا ســـلوكيا ينم عن الالتزام بالدين في الزواج و الابتعاد عن الفحش إذ يقول : ([1]) (البسيط)

فَامنحْ فُؤادكَ ذاتَ الخَيـــرِ طاهِـــرةً # مَا فِي الغَرامِ لذاتِ الخَيرِ مِن بَاسِ

ليقول : كأنّ مَجلسَها مِـــن فَـــرطِ هَيبتِـــهِ # كنِيستَي وَ الحَديثَ العذبَ قُداسِـــي

فِيهِ الأناجيلُ تُوجِهها العُيونُ إلـــيَّ # نَبِيّ شِعرٍ رَقيقَ القلـــبِ حَسَـــاسِ

ففي الأبيات كنايات عن المرأة الطاهرة في (ذات الخدر)، و تشـــبيه (كـــأن مجلســـها ..كنيستي)، و كنايات أخرى للشاعر (نبي شعر رقيق القلب), و هي مواقف تصويرية توحي برسوخ عقيدة الشاعر و حبه للطهر ، و في حالات أخرى يعود بعض الشعراء إلى انتقاد السلوكيات الدينية السلبية في بعض الفئات الاجتماعية, و منها رجال الـــدين المسيحيين, و في ذلك يورد **إلياس فرحات** بعض الأبيات, إذ يقول : ([2]) (الخفيف)

مِمَّنْ العَطفُ وَ التساهُـــلُ مِمَّنْ # أمنَ الشيـــخِ أمْ مِـــنَ المُطْـــرَانِ ؟

نَحنُ نَبنِي مَعابِدَ الحُبِّ وَ الإخـــ # لا صِ للنّـــاسِ إذ هـــما يَهدِمـــانِ

و إذا ظَـــلَّ للجَهـــالـــةِ ظِـــلٌّ # فَهُمَـــا لا مَحَالـــةَ الغَالـــبَـــانِ

و بها صوّر مواقف هؤلاء المدّعين في قوالب استعارية (ظل للجهالة ظل), وأخـــرى كنايات عن المساجد و الكنائس في (معابد الحب و الإخلاص), و هي صـــور تـــوحي بتعلق الشاعر بمعاني الأديان السامية, و نفوره من أدعياء الدين, و مفسديه .

وفي موقف آخر **لإلياس فرحات** يتناول بالنقد اللاذع للفرنسيين والانجليز ممن زرعوا بذور الشقاق باسم الدين والبعثات العلمية، إذ يقول: ([3]) (الوافر)

إذا فِئَـــةٌ بِثَـــوبِ الدِيـــنِ وَافـــتْ # تُوافيهَا بِثَـــوبِ العِلِـــم أخْـــرَى

---

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) : ص262 .

[2] – ينظر: سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات , ص 173 .

[3] - ينظر: المرجع السابق ,ص 141 .

ثِيابُ البِّـــرِ وَ الإرشَـــادِ صَـــارتْ # لِجِســـمِ الشّـــرِ وَ الأحقَـــادِ سِتْـــرَا

وفيها تصويرات استعارية تتناول التدين,و التعليم,و النصح,والإرشاد,والشـــر في قوالب استعارية تعتمد على إضافة المشبه(الدين، العلم) للمشبهات بها (ثـــوب، جـــسم)

<u>أمّا الرافد الأدبي:</u> فقد اتخذ الشعراء المهجريون من المعارف الأدبية في الشـــعر والنثر, و في أعلام الأدب عموما مصادر تصويرية عديدة و متنوعة عبّروا بوساطتها عن بعض المواقف النفسية, و الفلسفية, و الإنسانية عامة ، ففي التعبير عن معنى الحياة في قالب تصويـــري يرتبط بـــالشعر و الأدب يورد **إيليا أبو ماضي** قصيدة "إنّ الحياة قصيدة" قوله : ([1]) (الكامل)

إنّ الحَيـــاةَ قَصيـــدةٌ أعمَـــارُنَـــــــا # أبياتُهـــا ، وَ المَوتُ فِيهَـــا القافيـــةْ

مَتِّع لحَاظَـــكَ فِي النّجومِ وَ حُسنِهـــا # فَلَسَوفَ تَمضِي وَ الكواكِـــبُ بَاقيـــةْ

فاعتمد هنا على صورة التشبيه, إذ شبه الحياة بالقصيدة, و العمر بالأبيات، و المـــوت بالقافية، كما اعتمد على الكناية عن التأمل في (متّع لحاظك), و عن الموت في(فلسوف تمضي),وهي صور مستقاة من عالم الشعر,ومن عالم الحياة و الموت في البيت الثاني

و في الإشادة بالشعر الجيد و الشعراء البارزين أفاض شعراء المهجر بصـــور بديعـــة تبرز ماهية الشعر الجيد, و تمجد رواده ، ففي قصيدة "الشاعر" **لنسيب عريضة** التـــي أشاد فيها بشعر جبران خليل جبران بمناسبة صدور كتابه "دمعة و ابتسامة" أورد بعض الأبيات في وصف و تصوير شعره قائلا : ([2]) (الخفيف)

شِعرُه إنْ شَـــدَا تَنَاثَـــرَ لُطفـــًا # كَـــدُمـــوعٍ رَقِيقَـــةٍ بَسَّامَـــــــهْ

فَـــاسْمَعُوه فإنّهُ صَاحِبُ الحَـــــ # قِّ وَ مِن أجْلِـــهِ يُعانِـــي سَقامَـــهْ

لـــقد اعتمد في وصف الشعر على الاستعارة و التشبيه، كما اعتمد فـــي وصـــف وتصوير الشاعر على الكناية (صاحب الحق)، و بها يوحي إلى مكانة الشاعر و شعره

---

[1] -إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص667 .

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 40 -41 .

بين الناس, لينتقل إلى موقف ُسلطّ فيه جام غضبه على بعض المُتشاعرين في قصـــيدة "اقلب الصفحة في سِفر الدهور" تعرض بلتجريح لهده الفئةإذ يقول : ([1])

يَا نَدِيمِـــي إنّ بَعــضَ الــ # نَاسِ إنْ جُــسْــَت الأمــورْ

شَـــاعِـــرٌ مِـــهنتهُ صَـــــوغُ # القَــوافِي مــِنْ شُعُــــورْ

يَــمتَطِي الشّمــسَ وَ يَسْعَــى # فَــوقَ هَامَاتِ البُــــدُورْ

يَأمــرُ الدّهــرَ وَ يــَنهَــــا # هُ بِبُهــتــَـــــــانٍ وَ زُورْ

دَعْــكَ مــِنــهُ وَ اقْلِبِ الصَّفــ # حَــةَ فِي سِفــرِ الدّهُــورْ

و فيه يحشد صورًا استعارية في (الشمس ، البصر ، هـــامات البدور ،.سفر الـــدهور) تنم كلها عن سخط الشاعر من هؤلاء المُتشاعرين و سلوكياتهم . و بنفس لغة السخط و التحدي يتناول **إيليا أبو ماضي** بعض منتقديه ممن شككوا في شاعريته ، فيرد عليهم قائلا : ([2]) (الكامل)

وَ ظَننتَ أنّـــكَ بَالـــغٌ شَأوِي إذا # رُمتَ القَرِيضَ فَمَا ظفِرتَ بِحَـــاجٍ

ليقول : وَ الشِعرُ تَاجٌ لوْ عَلمْتَ ولَمْ تَكُـــنْ # مِمَنْ يَلِيـــقُ بِحَمـــلِ هَذا التــَّاجِ

و الشعر عند إيليا أبي ماضي فيما سبق تاج يصعب حمله على رؤوس ، كما هو سحر و أصحابه من السحرة المُبدعين ، إذ يـــورد هذا الـــمعنى في قصيدة "موت العبقري" في رثاء العلامة سليمان البستاني إذ يقول : ([3]) (الخفيف)

شَاعِرٌ كانَ يَرقصُ الـــدّهرَ أحْيَـــا # نا وَ يَبكِي حِينًـــا عَلى نَغَمَاتِــــهْ

ذَهـــبَ السّاحِرُونَ وَ السّحرُ بَـــاقٍ # فِي عُيونِ المَهَى وَ فـــِي كلمَاتِـــهْ

و يورد **القروي** أبياتا في مدح شعر بعض أصدقائه (فرحات) مُقارنا بينه و بين شـــعر المتنبي في قصيدة "يالك شعرا" إذ يقول : ([4]) (المنسرح)

---

[1]- المرجع نفسه : ص 224 .

[2]– إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص191 .

[3] - المرجع السابق ، ص 179 – 180 .

[4] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص100- 101 .

يَالك شِعرًا فِي الحُسنِ مُنفردًا # (فَرحَاتُ) فَوقَ السّهى به وَثَبَا

ليقول : وَ لَوْ رَأى (أحمدُ) بَلاغَتَهُ # لأطعَمَ النّارَ جُلَّ مَا كَتَبَا

لا تَطلبُوا بَعدُ سِحرَهُ عَجَبًا # أبصَرَ (فَرحاتُ) بَعدَهُ العَجَبَا

<u>الرافد التاريخي</u> : نَهلَ الشعراء المهجريون من مصادر تصويرية عديدة من خلال بعض الحوادث التاريخية البارزة في العالم و الوطن العربي ، فغدت هذه الروافد التاريخية بمثابة الرواسب الثقافية تقاسمها معظم الشعراء المهجريين ، و منها قصيدة للشاعر **إلياس فرحات** يسخط فيها من ظلم حكومة لبنان زمن الانتداب الفرنسي سنة 1934م, و تعسف رجالاتها إذ يصفهم بما قوله: ([1]) (الكامل)

للشّرِ فَوقَ سُطوحِهِنّ مَرَاقِصُ # رَحِبتْ وَ تَحتَ سُقوفِهِنّ مَقَاعِدُ

هُنَّ القُدورُ لطبْخِ كُلِّ دَسِيسَةٍ # وَالحِقدُ نَارٌ وَ الرُّؤوسُ مَواقِدُ

فخاطب فرحات هؤلاء الرجال بصيغة التأنيث و عدَّدَ من صور فسادهم بتعدد الصور التشبيهية في ذواتهم, و في أخلاقهم, ليتخذ منهم مواقف السخط والاستهجان ، و بنقل هذا الشعور ذاته إلى فرنسا، و ما فعلته في دمشق من تنكيل و تعذيب في شعبها الأعزل و الآمن يقول : ([2]) (الخفيف)

حَارِبِي الحَقّ وَ اقتلي الآدابا # إنّ فِي ذِمةِ الحُسامِ حِسَابَا

فاسمَعِي الزَأرةَ التي تَملأ الشّـ # ـرقَ ابتهاجًا وَ لظالميهِ اكتئابَا

إنّ مَرعَى النّعَاجِ أمْسَى لمّا أجـ # ـرَيتَ فِيهِ مِنَ المَظالمَ غَابَا

و النّعاجُ التِي تَوهَمتْ صَارتْ # فِي ضِلالِ الوَشيجِ أسْدًا غِضَابَا

فلجأ في وصف ظلم فرنسا إلى الاستعارة في تصوير (الحق ، الآداب)، كما لجأ إلى التصريح بالمشبه به في الاستعارة عند وصف الثورة و الثوار (الزأرة ، النعاج) ووظف التشبيه في البيت الأخير عند قوله (صارت...أسدا غضابا) .

---

[1] - ينظر:سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات ص 139 .

[2] -ينظر: المرجع السابق، ص 141 – 142 .

و في نكبة و مأساة فلسطين المستمرة استلهم **إيليا أبو ماضي** من أحداثها صورا شعرية استعارية متوالية يبين من خلالها صبر و ثبات فلسطين أمام ظلم اليهود إذ يقول : ([1])

يُرِيــدُ اليهــودُ بِــأنْ يَصلبُوهَــا # وَ تأبَــى فَلسطيــنُ أنْ تَدْعَــنَا (المتقارب)

وَ تأبَــى المُــرُوءةُ فِي أهلِهَــــا # وَ تأبَى السُّيوفُ ، وَ تأبَى القَنَــا

و يعود **القــروي** إلى نكبة دمشق و نكبة فلسطين بوعد بلفور ليصور ظلــم المعتــدين ومكرهم، ففي نكبة الشام يصور الشاعر الخراب الذي حل بدمشق بعد و أثناء الاعتداء الفرنسي، إذ يقول : ([2]) (الوافر)

فَجُنــحُ الليــلِ مُبيــضٌ لهيبًــا # وَ وَجْهُ الصّبحِ مُسْــوَدٌّ عُجَاجــًا

ليقول في وصف و تصوير المُعتدي و المُعتدَى عليه ووصف النصر المحقق :

تَعيثُ بها ذئــابٌ كــَمْ تــَراءَتْ # نِعاجًــا قَبلمَــا رَعَــتْ النعــاجاَ

ولَكــنّ القَشاعــمَ أعْجِــزْ بهــا # فَرَوّعــتِ الحَمائِــمَ وَ الدّجَاجَــا

نُجُومُ أصْبحتْ بالكَــفِ تُجْنَــى # وَقبــلَ اليَــومِ عَزَّت أنْ تُناجَــى

أمّا في تصوير ووصف وعد بلفور و أثره على فلسطين يقول الشاعر مصورا خــداع هذا الوعد : ([3]) (الكامل)

أمّا وَ قَــدْ خَلَــعَ المُرائِــي ثوبَــهُ # فَليخَلعَــنّ الغِمدَ هَذا المُبتِــرُ (*)

وَ ليَلبَسَــنَّ الأرْجــُوانَ غــِلالــةً # تُطوَي عَلى هَامِ الرّجَالِ وَ تُنشَــرُ

فعمد إلى تصوير هذا الوعد بالكذب عن طريق التصوير الكنائي (خلع المرائي ثوبــه) كــما عبّر عن القتل في (ليخلعن الغمد هذا المبترُ), و في (تطوي على هام الرجال) و عن الدم في (الأرجوان) في تركيب استعاري (ليلبسهــن الأرجــوان) .

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 599 .

[2] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص125- 126 .

[3] - المرجع السابق: ص 227 .

(*) المبتر : السيف أو ما يبتربه

ب – وسائل الصورة المهجرية

اعتمد شعراء المهجر في تصوير المواقف الانفعالية, و التي تعكس بعض التوجهـــات الإنسانية، و الثقافية، و السياسية، و العقائدية على وســـائل كثيـــرة أهمهـــا: التشـــبيه والتشخيص، و التجسيد، و التراسل الحسي ، و في كل هذه الوســـائل شـــكلوا أنماطـــا تصويرية خاصة و ذاتية ضمن القصيدة ، و بهذه الأنماط التصـــويرية اســـتطاعوا أنْ يوقعوا بصمات أسلوبية بارزة في الشعر العربي الحـــديث ، و للوصـــول إلـــى هـــذه البصمات الأسلوبية, سنتطرق لكل وسيلة من تلك الوسائل بالتحليـــل و الرصـــد مـــع التركيز على أهم النماذج الشعرية عند طائفة بارزة من هؤلاء الشعراء .

ب ــ1 – التشبيه : (Simile) :يُعدّ التشبيه من أبرز أنواع التصوير اطـــرادا فـــي الشعر المهجري ، فهو << يوسع المعارف من حيث هو يسهل على الذاكرة عملها ، فيعينها على اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة ، بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثيـــر>> ([1])، فالتشبيه يوحي بموقف شعوري خاص يعتمد على خبرات الحـــواس, و الـــذاكرة, و بالربط بين طرفي التشبيه يتم الكشف عن جوهر الأشياء ، و عن مزاج الشـــعراء، وفي ذلك يرى " **مصطفى ناصف**" أنّ التشبيه يكاد يكون تعبيرا عن مزاج القدمـــاء, و كثير من المحدثين معًا ثم إنّ التشبيه عند "**ابن قتيبة** "في كتابه (الشعر و الشعراء) يعد سَبَبًا من أسباب اختيار الشعر, و حفظه متميزا من جودة اللفظ و المعنى ([2])

و يرتبط التشبيه عند بعض الباحثين بالصدق التصويري ، فالصدق التصـــويري في التشبيه يتمثل عندما يـــكون المشبه و المشبه به مكتملين في الصورة و المعنـــى من خلال جوانب فنية عديدة في التشبيه, و منهـــا الهيئـــة, و الحركـــة, و اللـــون

[1] – عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي ، ص 430 – 431 .
[2] – ينظر : مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص 46 -47 .

والصوت و العلاقة ([1]) و هي جوانب تؤدي لا محالة إلى بروز وظائف و غايــات عديدة أهمهــا التوكيد ، و المبالغة ، و التوضيح، و الإيجاز ([2]).

أمّا الأصل في التشبيه أن يكون له أربعة أركان و هي: المشبه، و المشــبه بــه، و أداة التشبيــه، و وجه التشبيه, حيث يقوم وجه الشبه بدور الرابط المعنوي ، أمّا أداة التشبيه فتقوم بدور الرابط اللفظي ([3]), و للتشبيه أنــواع بحسب توافر أركانه :تــام الأركــان (تشبيه مرسل)، و ما حذف وجه الشبه (مُجمل) ، وما حذفت الأدلــة (مُؤكــد), ومــا حذفت الأداة ووجه الشبه (البليغ)، ومــا كان تركيب المشبــه و المشبه به من أكثــر من عنصر (تمثيل)، وما يكون وجه الشبه أقوى في المشبه (مقلوب) . ([4])

لقد تناول الشعر المهجري أنواع تشبيهية كثيرة ، و لم يترك صنفا أو نوعا من هذه التشبيهات إلا وصاغها في أنماط تصويرية متنوعة ، و لكثرة و انتشار هذه التشبيهات في جُلّ القصائد المهجرية سنعمد إلى اختيار التشكيلات التشبيهية البارزة في هذا الشعر من خلال التركيز على صياغة هذه الصور ضمن القصيدة المهجرية، و من ثمة ضمن البيت المهجري، و شطريه, مع رصد نوع التشبيه و العلاقة بين طرفيه، و بين وجهه و أداته، وبذلك نتوصل إلى عدّة مظاهر تشكيلية أسلوبية في التصوير التشبيهي أهمها :

– **ترديد التشبيه :** يلجأ الشاعر المهجــري إلى وسيلة تــرديد التشبيــه بــــالحفاظ على المشبه, وتكــرار المشبه بــه في صور متعددة أهمــها: **الصورة في شكل ترديد أفــقي**، و **الصورة في شكل ترديد عمودي** ، فمن الصور الأفقية داخل البيت ما أورد **إيليا أبو ماضي** في قصيدة (لم يبق غير الكأس) قوله في بيت منها : ([5]) (الكامل)

أنَا بَينهُم أســدٌ وَجدتُ عَرينــتِي # أنَا بَينهُم ظبيٌّ وجدتُ كُناســِي

---

[1] – ينظر : محمد سعد فشوان ،الصدق و الكذب في الشعر (مقال) ، الفيصل ، ع 204 ، دار الفيصل الثقافية الرياض – 1985 م السعودية ص 27.
[2] – ينظر : المرجع السابق : ص 60 .
[3] – ينظر : ابن عبد الله شعيب : علم البيان ,دار الهدى ،ط1, عين مليلة ،1992م، الجزائر, ص 10 .
[4] – ينظر : المرجع نفسه , 19 – 38 .
[5] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 395 .

فاعتمد أبو ماضي على التشبيه المؤكد في حذف أداة التشبيه مع الحفاظ على المشبه (أنا)، والتنويع في المشبه به (أسد/ظبي) ، كما فعل **جبران خليل جبران** في قصيدة "البلاد المحجوبة" قوله في بيت منها : ([1]) (الرمل)

أنتِ في الأرواح أنــوارٌ وَ نَــارٌ # أنتِ فِي صَدرِي فُــؤادٌ يَختَلِــجُ

فاعتمد في الشطر الأول و الثاني على التشبيه المؤكد كذلك مع الحفاظ على المشبه والتنويع في المشبه به ، و لجأ **القروي** في قصيدة "أصبح عيشي" إلى نفس الوسيلة غير أنه عمّمَ المعنى التصويري في الشطر الثاني عند قوله : ([2])
(السريع) أصْبَــحَ عَيشِــي بُندقــا فارغًــا # وَ العيــشُ حَــبٌّ لبِّــه الحُــبٌّ

و في ذلك اختار الشاعر التشبيه البليغ, و المشبه الأول (عيشه) ، و عمَّم المعنى في الشطر الثاني (العيش) كمشبه ثانٍ ، و من ثمة غيّر في المشبه به بين التركيبين .

أمّا من أهم الصور العمودية بين الأبيات في صورة التشبيه فقد أورد **إيليا أبو ماضي** في قصيدة (أنتِ) أبيات متوالية، و على نسق واحد إذ يقول ([3]): (الخفيف)

أنتِ كالحُرّة التي انقلبَ الدّهــ # ــرُ عَليهَا فَأصبَحتْ فِي الإمَــاءِ
أنتِ كالبُردةِ المُوشاة أبلى الطَّ # ــيُّ وَ النشْــرُ مَا بهــا مِن رُوَاءِ
أنتِ كالليث قلّم الدّهــرُ ظُفريــ # ــهِ و أحْنَى عَليــهِ طَولُ الثــُواءِ

و في هذا النسق التصويري العمودي عَمدَ أبو ماضي إلى اختيار التشبيه المُرسل فحافظ على المشبه (أنتِ), و نوّع من المشبهات بها, و من ثمة في أوجه الشبه المختلفة , وبذلك تقيّد أيضا **نسيب عريضة** في قصيدة (كن) قائلا: ([4]) (السريع)

كُنْ مِثل كأسٍ قدْ صفَا لونُهــا # تَملأهَــا خَــمرًا وَ لا تُسْكــِرُ
كُنْ مِثلَ بَحــرٍ زَاخرٍ مُرجِــعٍ # للسُّحــبِ مَا تُسكبُــهُ الأنهُــرُ

---

[1] - جبران خليل جبران : الأعمال لكاملة ص 341 .
[2] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 79 .
[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 85 .
[4] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 173 .

كُنْ كالضّحَى يَذهبُ فِي دَورِهِ # تَذكُرُهُ الأمسَـــاءُ وَ الأعْصُـــرُ

كُنْ مِثل مـــرآةٍ إذا اسْتقبلـــتْ # أظهرتِ الشَـــيءَ كمَـــا يَظهَـــرُ

– **تقابل التشبيه (Opposition)** : قد يلجأ الشاعر إلى وسيلة المقابلة بين تـــركيبين تشبيهيين في المعنى بين شطري البيت الواحد كما فعل **القروي** في قصـــيدة العنـــدليب قوله : ([1]) (مجزوء الكامل)

أتَـــكـُونُ رَوضـــًا للطيـــو # رِ وَ لا أكُـــــونُ العَندليبـــــــا

و فيه قابل بين المشبه الأول بالتأكيد, و المشبه الثاني بالنفي في قالب تشبيه بليغ عَمّـــم فيه معنى المشبه به الأول, و خصصه في المشبه به الثاني (العنـــدليب) .كمـــا يكـــون التقابل داخل الشطر الواحد وفق ما أورده **نسيب عريضة** في قصيدة "سيَّان" قوله ([2]): (البسيط): سِيَّان أنْ تُصغِي للنّصْحِ أوْ تُفضِي # يَا نَفـــسُ فَالآتي مِثل الذي يَمْضِـــي

العَيـــشُ إذْ يُشفـــِى كالعَيـــشِ إذْ يُضنِـــي # إنَّ الـــذي يُحيي بَعضُ الذي يُفنِـــي

الطُّهـــرُ لا يُدنـــِي وَ العُهـــرُ لا يُقصـــِى # فالكأسُ إنْ تَطفحْ كالكأسِ فِي النُقصِ

و هنا قابل الشاعر بين أطراف التشبيه الأول (الآتي/ الذي يمضي) و التشبيه الثـــاني (العيـــش يشفـــى/ العيـــش يُضني), و التشبيه الثالث (الذي يُحيي/ بعض الذي يُفني) و الرابع (فالكأس أن تطفح/ كالكأس.) .

– **تناظر التشبيه (Corrélation)** : يَعمد بعض الشعراء المهجـــريين إلـــى وســـيلة المناظرة بين التشبيهات في المعاني، فيحافظون على المشبه فـــي جميـــع التركيبـــات التشبيهية, أو يناظرون بين مشبهين في هذه التركيبات، و من أمثلة ذلك فـــي قصـــيدة "نشيد سوريا" **للقروي**, إذ يقول : ([3]) (مجزوء الرجز)

العِلــــمُ عُـنـــوانُ الـــرَشـــادْ # الـــعَـــدلُ عُـمْـــرانُ البِـــــلادْ

إنّمَـــا العِـلـــمُ سِـــــراجٌ إنّمَـــا الـــ # ـــعَـــدلُ عِـــلاجٌ وَ حَيـــاةٌ للعِبَـــادْ

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 95 .

[2] - المرجع السابق : ص 96 .

[3] - الشاعر القروي كالأعمال الكاملة , ص612.

و هنا اعتمد التشبيه الــبليغ مع الحفاظ في الأشــطر الأولى على الــــمشبه (العلــم) وفي الثانية على المشبه(العدل) في شكل تناظر، كما اعتمد على توحيد المشبه في جميع التركيبات مع تنويع المشبهات بها في شــكل تناظر بقصيدة "زهرة ليوني" عـــــندما يقول : ([1]) (الخفيف)

إنْ تَكونِي كالبَدرِ فَالبَــدرُ يَخسِفُ # أوْ تَكوني كالشَّمسِ فَالشمسُ تُكسَفُ

أوْ تَكونِي كالوَردِ فَالــوَرَدُ يَــذوي # أو تَكونِــي كالطلّ فَالطَــلُ يَنشَفُ

و بها حافظ على وحدة المشبه, وعلى أداة التشبيه مع التنويع في المشبهات بها و أوجه الشبه فيها, و ذلك كله في قوالب تشبيهية مُرسلة .

– **تجنيس التشبيه (Homologie) :** و فيه يركز الشاعر المهجري علـــى طرفـــي التشبيه, فيجعلهما من مادة لغوية واحدة في صورة من صور الاشتقاق، و من أمثلتـــه عند **نسيب عريضة** في قصيدة "ذكرى الغروب" يرثي فيها أخاه إذ يقول :([2])(المتقارب)

فَهـَـــا أنــذا صَاغِــرٌ عَــاجِــزٌ # عَنِ الفَهمِ لا أبتَغِي المُستَحِيــلا

خَضعتُ خُضوعَ الأسِيرِ الضَعيفِ # وَ قــَدْ كبَلَتنِي قُيــودُ الهُيولِى

والشاهد البلاغي التصويري هو تركيب (خضعت/ خضوع الأســير)،و هــو تركيــب تشبيهي مؤكد حافظ فيه على المادة اللغوية بين المشبه (خضوع الشاعر) والمشبه بـــه (خضوع الأسير) .وعلى نفس النسق و بتركيب تشبيهي مؤكد أورد **القروي** كذلك في قصيدة "أطمعتَ ذاتَ اللطفِ", إذ يقول : ([3]) (مجزوء الكامل)

أطْمَعْتَ ذات اللطــفِ حيِــ # ن جَعَلــتَ أمْرَكَ فــِي يَديْهَــا

وَ شَكوتَ شَكوَى النّــارِ مِــن # قــَدْرٍ تَفُــورُ بِمــَا عَليْهـــــا

و الشاهد البلاغي في تركيب (شكوت شكوى النار), و هي تركيب مؤكد كذلك عَمدَ فيه الشاعر إلى صياغة طرفي التشبيه من مادة واحدة ، و لم يبتعد **نسيب عريضة** على هذا

---

[1] -المرجع نفسه : ص 495 .

[2] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 128 .

[3] - الشاعر القروي :الأعمال الكاملة , ص 469 .

النسق بموقف آخر في قصيدة "حَديثٌ صَغيرُ", و هو يخاطب نَجما في السماء, إذ يقول لهذا النجم ([1]):   (المتقارب)

فقلت:أ َلسْــتَ المُحِــبَّ الوَحيـــــدَ   #   يُضَحِي بـــآلائه وَ البَقَـــــا

فــَشأنـــك شَـــأن الفَراشــــةِ فِــينَـــا   #   تَــؤُمُّ السِّراجَ لكي تُحْرَقــا

و هنا حافظ على المصدرية في المشبه و المشبه به ضمن تشبيه مؤكد بعـــدما اظهـــر الفعل و المصدر في النموذج الأول له (شكوت شكوى) .

كما نوّع **إيليا أبو ماضي** في صياغة المشبه و المشبه به بقصيدة "مَســـرحُ العشـــاق" يصف فيها إحدى حَسنواته، و يقرنها بالفرس الجموح، إذ يقول : ([2]) (مجزوء الكامل)

مَشــــــدُودةٌ لكنّهَــــــا   #   أجْـــرَى مِنَ الفَرسِ المُغيرِ

زَفافَـــةٍ زَفَّ الرِّئـــــا   #   لِ تَسِـــفُّ إسفَـــافَ النُّسورِ

فَعمدَ في التركيب الأول إلى المبالغة في التشبيه (زفافةٍ زف الرّئال) بصيغة المبالغة في (المشبه)،ثم صيغة الفعل المضارع في المُبالغة الثانية (تسف إسفاف النسور) .

<u>تعدد التشبيه (Variation)</u> في هـــذه الـــوسيلة يلجأ الشاعر إلى تصوير الموقف عن طريق تعداد و تنويع المشبه به في التركيب التشبيهي مع الحفاظ على المشبه الموحـــد، و هي وسيلة اعتمدها شعراء المهجر و بصورة واسعة ، و من أمثلتهـــا عنـــد **نسـيب عريضة** في قصيدة "سَلة فواكه", إذ يقول في بيت منها : ([3])   (البسيط)

الطُرْقُ مُكتظةٌ سَالتْ بِها البَشرُ #   كالسّيلِ ، كالرَملِ لا يَحصِيهم بصرُ

فحافظ على المشبه (البشر), و عدّدَ ونوّع في المشبه به (كالسيل/ كالرمل) في قالـــب تشبيه مُرسل تام الأركان ، أو ما أورده **القروي** في قصيدة "يربّك" قوله : ([4]) (الوافر)

---

[1] ـــ نسيب عريضة :الأرواح الحائرة , ص 59 .
[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص316 .
[3] - نسيب عريضة:الأرواح الحائرة ، ص   91 .
[4] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 473 .

فمَا فِي الحُـــبِ كالتبغ احتكَـــارُ # وَ لا مِثلَ الجَمارِك فيهِ رشوىَ

أو قول **إيليا أبي ماضي** في قصيدة "مَسرح العشاق" يصف إحدى حسنواته قائلا : ([1])

جِســـْمٌ كَخِصـــرِك فِي النُّحُو # لِ وَ مِثلُ جَفنِكِ فِي الفُتُورِ   (مجزوء الكامل)

و قد يلجأ الشاعر المهجري إلى تفريع أو تفصيل المشبه عند تعديته, و في ذلك يقول **إيليا أبو ماضي** أيضا : ([2])   (الخفيف)

أنتِ جُزءٌ مِن الكيـَانِ وَ فِيــهِ   #   كثـُراهُ ، كنَبتِــهِ, كحَصَـــــاهُ

كالوردِ التـــّي تُحِــبّ شَذاهَـــا   #   و الــبَعُوضِ الذي تَخــافُ أذاهُ

ففي البيت الأول فرّع المشبه به, و فصّله في جزئياته (ثراه، نبته،حصاه) بعد أن أجمله في التركيب الأول (أنتِ جــزء من الكيان) بتركيب بليـــغ، و عـــاد في البيت الثـــاني إلى تعداد هذا التشبيه من دون تفصيل في التركيب الأول (كالورد), و التركيب الثاني البعوض) ، و لجأ الشاعر أيضا إلى تفصيل المشبه به ,لا بالاعتمـــاد علـــى جزيئاتـــه المادية بل على ألوانه في قصيدة "كَرنفال" إذ يقول : ([3])   (المنسرح)

أمْستْ ثيابِي وَ كلّهَـــا خِـــرَقُ   #   تُشبهُ رَوضًا ألوانُـــهُ فِـــرَقُ

مِنْ أزرقَ كالسّمـــاءِ جــَاورَهُ   #   أحْمَرٌ قَـــانٍ كأنّـــهُ الشَفَــقُ

فَفصّل الشاعر المشبه به (رَوضا) في تراكيب تشبيهية فَرعية تختص بالألوان و هـــي (أزرق كالسماء)، و (أحمر كأنه الشفق) ، و هي تركيبات تشبيهية مُجملة .

و في أبرز صور تعدد التشبيه(المشبه به) في الشعر المهجري أورد **ميخائيل نعيمـــة** في قصيدة "من أنت يا نفسي" نسقا تـــصويريا بتركيبات تـــشبيهية بليغة عـــدد فـــــيها من صور المشبه به قائلا :([4])   (مجزوء الرمل)

أنـــتِ رِيـــحٌ، وَ نَسيـــــــمٌ   #   أنـــتِ مَـــوجٌ، أنـــتِ بَحْـــرٌ

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 312 .

[2] - المرجع نفسه : ص 630 .

[3] - المرجع السابق : ص 412 .

[4] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون , ص 19 .

أنتِ بَــرقٌ ،أنتِ رَعْـــــدٌ # أنـــتِ ليــلٌ، أنتِ فَجْــــرُ

<u>ظواهر أخرى</u> : كما لم يتوان شعراء المهجر في اتخاذ وسائل تصويرية أخرى ضـــمن التصوير التشبيهي و منها :

ــ **التخصيص** : إذ يعمد الشاعر إلى تخصيص المعنى في المشبه به كقول **القــروي** في بيت من الشعر: ([1]) (الوافر)

وَ مَا زِلنَــا كَمَــا كُنّــا قَديمــًا # تُفاجِــئ كالنُسُــورِ وَلا تُفاجَـــاَ

وهنا خصص القروي المــشبه به (كـــنا قديما) بتشبيه آخر مجمل (تفاجئ كالنســور) أو قوله في موقف آخر يخصص المشبه : ([2]) (الخفيف)

و إذا زَهْــرَةٌ كوَجْنَــةِ طفْــــلٍ # جَنْبُها شَوكَــةٌ كنَـــابِ هَصُـــورِ

فخصص المشبه (زهرة) بمشبه به آخر من مادته الطبيعية (جنبها) في تركيب تشبيهي

ــ **التقديم و التأخير** : و فــيه يلجأ الشاعر إلى تــقديم أو تأخير المشبه و المشبه بــه في سياق واحد, و مثاله عند **فوزي المعلوف** في قصيدة "القفاز اللقيط" قوله : ([3])

أنتَ مَهــدُ المُنَى وَهَذِي بَقايا # ها أكَبّتْ عَليك تَغفُو وَ تَصْحُو (الخفيف)

خِلعَةَ الحُبِّ أنتَ كلُّ خُفُوقٍ # فِيكَ حُبٌ و كلّ بُغضِكَ صُفْحُ

و الشاهد تقديم المشبه (أنتَ) على المشبه به (مَهد المنى) في البيت الأول ، ثم تـــأخير المشبه (أنتَ) على المشبه به (خلعة الحب) في تركيبين بليغين .

ــ **الـــقـــلـــب** : و هو تشكيل تصويري شائع عند القدماء, و فيه يكون وجه الشـــبه أظهر و أقوى في المشبه لا المشبه به، و مثاله عند **إيليا أبي ماضي** قوله: ([4]) (الرمل)

أنَـــا دُنيـــا مِـــنْ شَبَـــابٍ وَهَـــوىً # وَ هْي كالروضـــةِ قَدْ تَمـــتْ حَلاهَـــا

---

[1] ـ الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 126 .
[2] ـ المرجع نفسه : ص200 .
[3]ـ فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 36 .
[4] ـ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 634 .

فوَجهُ الشبه (شباب و هوى) أطهر و أقوى في الشاعر لا في الدنيا ، و منه قلب التشبيه ليتحول من المشبه إلى المشبه به لا العكس ، و ما يفسر و يقوى هـذا التفسـير هـو التركيب التشبيهي الثاني الخاص بالدنيا (هي كالروضة) .

ب– 2 – التشخيص(Personnification):

و هو لون من ألوان التصوير يتمثل في خلع الحياة على المواد الجامدة، و الظواهر الطبيعية, و الانفعالات الوجدانية ، هذه الحياة التي ترتقي لتتحول إلى حياة بشرية تشمل المواد، و الظواهر، و الانفعالات، و تـهب لـهذه الأشياء كلها عواطـف آدمـية و مشاعر إنسانية ([1]) ، و يتجلى جوهر التشخيص في إضفاء بعض السـمات البشـرية المادية منها و المعنوية على موجودات الحياة غير العاقلة, و بقدر تفنن الشاعر في بث الحياة الإنسانية << و إلحاق الأعضاء, و الأفكار, و الأفعال, و الصفات بالجمادات أو الكائنات الحية تكمن فنية التشخيص، و نجاحه، و حركيته>> ([2]), و تـبرز جماليـة و شاعرية التشخيص حين ترتبط الموضوعات المجردة أو المعنوية ، و قد يعتمد الشاعر في سبيل ذلك على مباحث علـم البيـان و منهـا: التشـبيه و الاسـتعارة ([3]),إلا أنّ التشخيص الاستعاري بوساطة الصور الإستعارية المكنية و التصريحية يُعد من أبـرز وسائل التصوير الفني و الأسلوبي بالشعر العربي الحديث, وهذا ما حاول أن يشير إليه النقاد في إثارة أهمية الاستعارة، ومنهم الباحث الغربي "**مارتن جراي**" الذي يـرى أنّ الكتاب والشعراء << .يستخدمون الاستعارة لكي يخلقوا أو ينتجوا التركيبات المبتكـرة في الأفكار والموضوعات و الشعور, وفي بعض الأحيان تكون هذه التركيبات صـعبة ونشعر أنّ هذه الأجزاء لن تجمع بنجاح.>> ([4])

---

[1] –ينظر : سيد قطب ، التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق, بيروت (دتا) لبنان ,ص 61 .

[2] – وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للنشر ط1 بيروت 2003 لبنان ص 37 .

[3] – ينظر : عبد الله التطاوي , الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد , ص 27 .

[4] - MArtin Gray .adictionary of literay terms .long man .uk 1992 london.p175

و يجعل أكثر من باحث التجسيد أو التجسيم مرادفا للتشخيص من منطلــق أنّ الجســد مختص بالإنسان, و يبدو مصطلح التشخيص **(الأنْــسَنَة)** أكثر اســتخداما، و أوضــح دلالة من خلال ارتباطه بالشخصية الإنسانية الحية ([1]) ، و بوسيلة التشــخيص تبــرز الأشياء المشخصة كمعادلات موضوعية لما يَحُسّ و يشعر به المبدع الشاعر ، كما أنّه –التشخيص– يمنح اللفظة معانٍ جديدة مستمدة من الاقتران اللفظي بين لفظين مختلفين

يُعدّ التشخيص من الوسائل الفعالة التي اعتمدها الشاعر المهجري في نقل أحاسيسه و همومه الحياتية, ولذلك استطاع أن يفضي إلى الذوات المقابلة بمكنوناتها , مشاعرها و مواقفها من الحياة, و في ذلك حاول هذا الشاعر تفعيل هذه الوسيلة من خلال عالمين مختلفين ، وهما عالم المجردات المعنوية ، و عالم المحسوســات الماديــة و الكونيــة ليتناول مظاهر عدة تتقاطع في هذين العالمين .

- **<u>عالم المجردات :</u>** تناول المهجريون في هذا المجال عــدّة مواضــيع و مظــاهر متنوعة أهمها : الوطن, و المشاعر، و الحياة بالكيفيات الآتية :

في معنى الوطن : يتوجه **القروي** إلى الوطن (لبنان) ناحا و مُعاتبا له في قصــيدة " لبنان مَلَّ " بصور تشخيصية عديدة إذ يقول : ([2]) (الكامل)

لُبنــانُ يَا وَطــنَ الجَمالِ وَ مُنْجِــبَ الــ # أبْطَــالِ و الصُبَابَــةِ الأعْــلامِ
كَمْ قدْ نَصحتُــكَ فَاتهمتَ نَصيحَتِي # أفَــأقنَعتْــك حــَوادثُ الأيَــــام ؟

كما يتجهُ **إلياس قنصل** إلى مدينة دمشق بالتحية و الإكبار ، مصورا إياها فــي هيئــة الأمم الحنون إذ يقول : ([3]) (البسيط)

هذِي دمشقُ مَنارُ الفَضــلِ بَاسمَــة ٌ # تَلقَــى البنيــنَ بِنفسٍ مِلؤها كــــرَمُ

---

[1] – ينظر : وجدان الصايغ ،الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث : ص 41 .
[2] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) : ص404 .
[3] – ينظر:فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر و الكاتب ,مطابع الإدارة السياسية ،حلب ،1983 م ،سوريا ,ص 41 .

و لم ينس **جورج صيدح** أرض فلسطين المغتصبة, فيتوجه إليها بالأسف والاعتذار عمّا أصابها, ويحاول من خلال تصويرها و تشخيصها أنْ يرفع اللوم عن نفسه، وعن كـل من ضحّى من أجلها بقوله في قصيدة "دير ياسين ([1]): (الرمل)

يَـا فلسطيـنُ علَى مَـنْ تَعتُبيـنَ # إنْ تَكنْ نامَـتْ عُيـونُ الحَـرسِ

كما يقول في موقف آخر من قصيدة "الفدائيون" ([2]) (الخفيف)

سَـلْ فلسطيـنَ عنْ جِهـادِ بَنيهَـا # يَأتكَ (الفَتـحُ) بِالعـزاءِ جَوابَـا

و إذ ذكر **إلياس قنصل** مدينة دمشق, فهو لم ينس البلد و الوطن سوريا ، ففي قصـيدة "صَيحة ألم" يتوجه الشاعر إلى سورية مُعددا أمجادها، و بطولاتها، و مصـورا إياهـا بطلا أسطوريا لا يهزم، إذ يقول ([3]): (الطويل)

فَمَا طَأطَـأتْ للفاتحيـنَ جَبينَهَـا # وَ لا خَفَضَتْ هَامَ الخُنوعِ لإنْسَـانِ
وَ لا عَرَفتْ غَيرَ الإبَـاءِ سَجيّـةً # وَ لا سَكَتتْ يومًا لظلـمِ وَ عُـدْوانِ

في معنى المشاعر الإنسانية : يتجه الشاعر في هذا المضمار إلى تشـخيص بعـض المشاعر الإنسانية في تصاوير بشرية حيّة ، و مثلها ما أورد **نسيب عريضة** بقصـيدة "إلى فلسطين", و فيها شخّص الوطن (فلسطين), ثم عمد في أحد أبياتها إلى تشـخيص معنى "المروءة", و معنى "الأماني" ,إذ يقول : ([4]) (المتقارب)

فلسطيـنُ مِن غُربَـةٍ مُوثَقَـةٍ # نُراعِيـكِ فِي الكُربَـةِ المُطبَقـهْ
ليقول : وَ تَبكِـي المُـرُوءَةُ مَجرُوحَـةٌ # وَ تَـأسَـي الأمانـيُّ مُخلوْلَقَـهْ

---

[1] – جورج صدح : شطايا حزيران , ص 43 .
[2] – المرجع نفسه : ص 15 .
[3] - ينظر:فريد جحا , إلياس قنصل, الشاعر و الكاتب ، ص 119 .
[4] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 260-261 .

في موقف آخر يتجه عريضة إلى مفهوم و معنى "النّسيان", ليجعل له بعض الأعضاء البشرية, كـــما يتجه لمعنى "الحزن", و يجعل له أخرى بقصيدة "أنامـــل النســيان"، إذ يقول : ([1]) (السريع)

أنامِـــلُ النِسيـــانِ مُـــرِّي عَلى # قَلبِي مُرورَ الوَحْيِ فِي الخَافيـــاتْ

وأغـــمُضِي فيهِ جُفونَ الأسَـــى # وَ أوصدِي فيهِ كـــوَى الذِكريـــاتْ

و في صورة تصويرية تشخيصية لمعنى العذاب و سطوته ، يـــشكل **فوزي المعلوف** لهذا المعنى صورة نشطة و حيّة و مليئة بالحركة في آخر مقطع من قصيدته "دُمـــو ع" إذ يقول : ([2]) (الخفيف)

مَرحبًا بِالعذابِ يَلتهمُ العَيــَ # ن التهامًا وَ يَنهشُ القلبَ نَهشَا

مُشبعًا نهمةً إلى الـــدم حَرىّ # ناقعًا غَلة إلى الدَمعِ عَطشىَ

و شعر **إيليا أبي ماضي** حافل بصور التشخيص للمعاني الإنسانية ، و في صور بديعة و منوعة, و هو إذ يتناول معنى كـــمعنى الـــحُلم أو الحُب أو الأمـــنية, فلا يتـــوانى عن بث الحركة و النشاط فيها من خلال مخاطبتهما أو التوحّد بهما, ففي قصيدة "لم أجد أحدا" يورد صورا تشخيصية كثيرة لعدة معاني, و منها الصبا, و الهـــوى, و الأحـــلام وغيرها, إذ يقول : ([3]) (الكامل)

ذهبَ الصّبَى َ ذهبَ الهَوى مَعَهُ # أصَبابـــةٌ وَ الشَيـــبُ قَـــدْ وَفَـــدَا ؟

ليقول : كَفنـــتُ أحْلامِـــي وَ قلـــتُ لهَـــا # نَامِـــي فإنّ الحُـــبَّ قَـــدْ رَقَـــدَا

و يقول في موقف آخر بقصيدة "أخو الورقاء" ليشخّص مـــعنى "الأماني", و يصـــورها في جَسدِ الوليدة الصغيرة التي لم تر النور بعد موتها ([4]): (الكامل)

مَاتـــتْ أمانينَا الحِســـانُ أجنّـــةً # لـــمْ تَكتَحـــلْ أجْفانُهَـــا بِضيَـــاءِ

---

[1] – المرجع نفسه : ص 242 .

[2] – ينظر:ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 128 .

[3] -إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 252 .

[4] - المرجع السابق : ص 98 .

أمّا في معنى الحياة و ما تحويه من مظاهر أهمها : العمر ، والموت ، و القدر, فقد أسهب جُلّ الشعراء في تشخيص هذه المعاني بصور كثيرة، و منها شعر **إيليا أبي ماضي** بقصيدة "أمنَ الطيرُ" إذ يقول ([1]): (الخفيف)

فَتفاءلْ بالسّقمِ خَيرًا وَ إنْ هَـدْ # دَدَك المَـوتُ فَاضحَـكْ استَبشَـارًا

و يقول في موقف آخر من قصيدة "الخطب الفادح" : ([2]) (الكامل)

وَ تظنُ ضِحْكَ الدَهرِ فَاتحة الرِّضَى # و الدّهـرُ يَهـزأُ بِالأنامِ وَ يسْخَرْ

<u>عالم المحسوسات</u> : تناول المهجريون في هذا المجال مظاهر حسيّة عديدة و متنوعة أهمها الإنسان و متعلقاته ، ثم الطبيعة و مظاهرها .

في مضمون الإنسان و متعلقاته : تـناول المهجريون القلب, و النفس، و العقل وألبسوا هذه المظاهر الحسية أثوابا من صور التشخيص البشرية ، و من أبرز نماذج هذا التصوير تشخيص **فـوزي المعلوف** لقلبه في قـصيدة "فؤادي" إذ يقول : ([3])

تحمَّلتُ وَقعَ النّوَى وَالصُّـدُودِ # لـو أنَّ فُـؤادِي بـَاقٍ مَعِـي (المتقارب)

وَ لكنّـهُ نَـامَ فِـي مُـقلتيْـكِ # عَلـى مَضْجَـعٍ بُـلَّ بِالأدمـعِ

كما توجه **نسيب عريضة** إلى القلب مُتوسلا من مَحبوبته أنْ ترحمه, و قد جعل منه شخصية حيّة تتوسل و تتضرع لها في قصيدة "غادة العاصي", إذ يقول : ([4]) (الكامل)

قَلبٌ يَعيـشُ عَلى مُنـى لقيَـاك # نَاداكِ ... لوْ تَدريـنَ كمْ يَهْـوَاكِ

نَاجَـاكِ دَهـرًا قَبلمـَا سَمَّـاكِ # وَ دَعَا سِـواك وَ مَـا عَنَـى إلاكِ

و في قصيدة "اجعل الأرض" **لـلقـروي** يتناول معنى " الـقلب ", و "الـعقل" معًا في بيتٍ منها جَاعلا لكل منهما صفة من صفات البشر, إذ يقول : ([5]) (الخفيف)

أشبـعِ العقلَ حِكمةً وَ اختبـارًا # وَ املأ القلـبَ رَحْمَـةً وَ حَنَانَـا

---

[1] – المرجع نفسه: ص 197 .
[2] – المرجع نفسه : ص 277 .
[3] – ينظر:ربيعة أبي فاضل , فوزي المعلوف ، ص 138 .
[4] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ص 257 .
[5] – الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر) ,ص 421 .

أمّا في قصيدة "عند الرحيل", فيتناول معنى "النفس" بشتى الأوصاف البشرية ليوجه لها اللوم و العتاب, إذ يقول : ([1]) (المتقارب)

نَصَحتُـــكِ يَا نفسُ لا تَطمعِـــي # وَ قلتُ حَـــذار فَلَـــم تَسمَعِـــي

فإنْ كنتِ تَستسهليـــنَ الـــوَداعَ # كَمَـــا تدَّعين إذًا وَدِّعِـــــي !؟

في مضمون الطبيعة : تناول الشعراء في هـــذا المجال مظاهـــر الطبيعية الـــجامدة و المتحركة، و أسبلوا عليها معانٍ, وصفات بشرية حيّة, و بذلك فعّلوا الحركة النفسية و النشاط المادي في السُّحب، والشموس، والغاب، والنجوم، و الطيور فهذا **القروي** يداعب الشمس و السماء بقصيدة "الـــولادة الجديدة " إذ يقول : ([2]) (المتقارب)

إذا الشمسُ يا أمُّ لاحَتْ هَتفتُ # هُتـــافَ الغَريبِ رَأى المَوْطِنا

وَ قبَّلـــتُ غُرَّتهـــا بِالبنَـــــانِ # و طوقـــتُ بالسّاعِـــدينِ السّنَـــا

ليقول : وَ إذ يَكفَهـــرُ جَبيـــنُ السّمـــــاءِ # وَ تسكبُ أجْفانُهَا الدَمـــعَ طـــلاً

وَ تنشَرُ فَوقَ الـــرُؤوسِ المِـــظلا # تُ لمْ أرضَ غَيرَ السّحابَةِ ظلاً

كما يصف الفجر و فصل الربيع ببعض الأوصاف و السلوكيات البشرية في قصيدة "الربيع الأخير" ,إذ يقول : ([3]) (البسيط)

لمياءُ هذا جَبينُ الفَجرِ قدْ سَفَـــرَا # وَ مَوسِمِ للحبِّ عَنا مُزمِعٌ سَفَـــرَا

و **لإيليا أبي ماضي** مواقف تصويرية كثيرة في تشخيص الطبيعة, و أبرزهـــا قصـــيدة "المساء" التي حفل المقطع الأول منها بتشخيصات المظاهر الطبيعية المختلفة (الســـحب الشمس ، البحر), إذ يقول فيها : ([4]) (مجزوء الكامل)

السّحُبُ تَركضُ فِي الفَضَـــا # ءِ الرَّحْـــبِ رَكْـــضَ الخائفيـــنْ

وَ الشمـــسُ تَبـــدُو خَلفَهَـــــا # صَفـــــراءَ عَاصِبَـــةَ الجَبيـــنْ

---

[1] – المرجع نفسه : ص 295 .
[2] - المرجع نفسه : ص 591 .
[3] – المرجع نفسه : ص 185 .
[4] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 620 .

و البَحــرُ سَــاج صَامِــــتٌ # فيْــــهِ خُشُــوعُ الزَاهديــــنَ

ليتوقف في المقطع الأخير على وصف و تشخيص النهار و الصباح قائلا : ([1])

مَاتَ النّهارُ ابــنُ الصّبَــاِ # ح فَــلا تَقُولــِي كيفَ مَــاتْ (مجزوء الكامل)

إنَّ التَــأمُــلَ فــِي الحَيَــا # ةِ يَزِيــدُ أوجَــاعَ الحَيــاهْ

أمّا الأنهار, و البحار, واللحود التي هي على الأرض, فقد تناولها **ميخائيل نعيمة** في صور تشخيصية مختلفة ، ومنها تجسيده للقبر بميزة الفم البشرية في قصيدة "أغمض جفونك تبصر", إذ قال : ([2]) (المجتث)

وَ عِندمــَا المَــوتُ يَدنُــو # وَ اللحْــــدُ يَفغُــرُ فَــــاه

أغمض جُفونَــك تُبصــر ْ # فِي اللّحــدِ مَهــدَ الحَيَــاه

كما شخص النهر في قصيدة "النهر المتجمد", إذ قال أيضا ([3]): (مجزوء الكامل)

يَا نهرُ ، هَلْ نَضبَــتْ مِيــا # هُــكَ فانقطعتَ عَنِ الخَريــرْ

أمْ قدْ هَرمتَ وَ خَــارَ عَــزْ # مُــك فَانثنيــتَ عَــنِ المَسِــرْ

و في قصيدة "أنت يا نفسي" تناول النفس و البحــر و الصــخور بصــور تشخيصــية مترابطة و حيّة، إذ يقول :([4]) (مجزوء الرمل)

إنْ رَأيتِ البَحرَ يَطغــي الــ # مَــوجُ فيــهِ وَ يثُــــورْ

أو سَمعتِ البَحــرَ يَبكِــــي # عِنــدَ أقــدَامِ الصّخُــورْ

تَرقَبي المَــوجَ إلـــــى أنْ # يَحْبــسَ المَــوجُ هَديــــرَه

و من مظاهر الطبيعــة الحيــة التــي تناولهــا الشاعــر أيضا مــظاهر (الأشــجار و الطيور)، وقد جمعها في قصيدة "صدى الأجراس", إذ يقول : ([5]) (المتدارك)

---

[1] – المرجع نفسه : ص 622 .

[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون: ص 07 .

[3] – المرجع نفسه : ص 08 .

[4] – المرجع نفسه : ص14 .

[5] – المرجع السابق : ص 40 – 41 .

أشْجـــارُ الغَـــابِ تُحيينَـــا # وَ طيورُ الغَـــابِ تُناجِينا

وَ زُهُـــورُ الغَابِ تُصَا فحُنَا # وَ نُصافِحُهَـــا وَ تُهنِينَـــا

كما لم يغفل **القروي** كذلك مظاهر الطبيعة المختلفة ، فألهمها صورا تشخيصية متنوعة و هو يتناول الحيوان, و الرياح, و الأعشاب في قصيدة "تسبيحة الحب"، إذ يقول : ([1])

رَأيتُ الوَحــشَ يأنــسُ للأغانِـــي # وَ صَــدرُ الرّيحِ يَخفقُ بِالحَنَـــانِ (الوافر)

وَ عُشبُ الحَقلِ يَبسِمُ عَنْ جُمَـــانِ # وَ لمْ أرَ عَابسًـــا غَيـــرَ الدُخَـــانِ

ب – 3 – <u>التجسيـــد</u>(corporisation)

و هو قَسيم التشخيص ونظيره في تحقيق فاعلية الاستعارة عـــند نقل الأفكار و المفاهيم و المعنويات من عالمها المتسم بالتجريد إلى عالـــم المحسوسات المادية << فـــــتتجلى في كيان حسي يقربها إلى الأذهان, و يضيف إليها ما يوضحها بل لا يمكن الـــــحديث عن المعنويات و الأفكار بدقة ما لم تقترن بالمحسوسات >> ([2]), و بالتجسيد يعمـــل المبدع على تثبيت المجردات أو الـــمعنويات فـــي صـــور تجســـيمية ذات أحجـــام وأوزان، وأشكال نحسها, و نلمسها, و نراها ([3])، ويبدو أنّ مصطلح التجسيد لم يلـــق العناية ذاتها التي لاقاها التشخيص ، و ربما كذلك عبّر بعض الباحثين عـــن مصـــطلح التجسيد بمصطلح آخر هو التجسيم, و في ذلك يرى "**عبد القادر الرباعي**" أنّ التجســـيد هو الارتقاء المجرد إلى مرتبة الجسد المادي المحسوس .([4])

إنّ من أبرز فضائل التجسيد /التجسيم في التصوير الأسلوبي هو خلق الاستجابة بـــين المادة و الروح, فتهب المادة للروح أثـــوابا مادية ، كـــما تساعد الشاعر على تجســـيم الإحساس ، و في كل ذلك فالتجسيد / التجسيم يُعبر عن شوق الشاعر إلى مـــــا هـــو غـــائب, و محاولة القبض على عـــوالم و رؤى تجيش في خيالاته ([5]) .

---

[1] – الشاعر القروي:الأعمال الكاملة (شعر), ص 608

[2] – وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ص 79 .

[3] – ينظر : عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي ص 438 .

[4] – ينظر : المرجع السابق ص 79 ، نقلا عن عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر زهير سلمى ص 177 .

[5] – ينظر : المرجع السابق ، 80 .

احتل التجسيد /التجسيم مساحة واسعة في الشعر المهجري الحديث من حيث اتساع ميادينه الإنسانية و تنوع أساليبه و أغراضه ، و قد شمل التجسيد / التجسيم في الشعر المهجري عالمين أساسيين و هما عالم المجردات وعالم المحسوسات :

عالم المجردات : تناول المهجريون في هذا المجال عدة مواضيع أهمها ثلاثة مواضيع و هي: عقائدية ، و أخلاقية، و عامة, و لكل موضوع مظاهر تختلف حسب الرؤى الشعرية و العقائدية لكل شاعر, و بذلك تختلف طرق التجسيد / التجسيم بالكيفية التالية

في المعاني العقائدية : طرق الشعراء مظاهر عديدة كالطهر, و الخطيئة والحرام، و غيرها، و في ذلك يرى **فوزي المعلوف** أنّ العذاب عامل مطهر للنفس من خلال اكتساب الصبر و المحبة و التّعلي ، و هو في إحدى أبياته يجسد الآلام كما يجسد الشهوة في قوله : ([1]) **(الخفيف)**

غَسَلَتْ عَيْنُهُ بِمَا سَكبتهُ # مِن نَدَى الدَمعِ كلَّ أدرَانِ نَفسهْ

و التظى قَلبُه فَطهّر بالآ # لامِ مَا دَنَّستهُ شَهوَةُ حِسِّهْ

فهو في هذا الموقف يُجسد الأحزان, و الآلام, و الشهوة, و اتخذ منها وسائل مادية تدخل فيما بينها في ارتباط لتدل على معنى الطهارة المادية و التكفير المعنوي .

و في موضوع الوطن كمعنى مُجرد اتخذه **إلياس قنصل** ليجسده في صورة صَنَمٍ يُعبد ليبرز من خلاله شدة تعلقه له بقصيدة "سرابْ", إذ يقول : ([2]) **(الكامل)**

وَطنِي وَ لوْ نَحتُوا بَهاكَ وَ أنْصفُوا # مَا كانَ يُعذل عَابدُ الأصْنَامِ

و في مناسبة عيد ميلاد المسيح –عليه السلام – أورد **جورج صيدح** قصيدة "ليلة الميلاد", و تأمل بها حال فلسطين, و شعبها المظلوم و المسلوب, وفيها تعرض لظلم اليهود و تخلى العرب عنها, إذ يقول : ([3]) **(البسيط)**

---

[1] – ينظر: ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف , ص 58 .

[2] – ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر و الكاتب ,ص127 .

[3] – جورج صيدح : شظايا حزيران ص 28 .

عَـــارُ الهَزيمَةِ تَمحُوهُ العُرُوبة إنْ # جَدّتْ و لكنَّ عَارَ الصُّلحِ مَاحِيهـــا

خَطيئةُ العُربِ لا(الأردنُ) يَغْسِلِهـَـا # وَ لا رُقى (بَردَى) تَمحُو مَخَازِيهَـــا

ففي هذا الموقف استخدم الشاعر مُصطلحا دينيا (الخطيئة) لمعنى الاستهانة بحقــوق فلسطين من قبل العرب ، ثم جَسدها صـــورةً ماديةً في شـــكل دنسٍ لا يَغسلها الأردن و لا غثاء نهر (بردى) بسوريا. و يعود الشاعر إلى معنى ديـــــني آخـــر، و هـــــو "الــحَرام" لــيعبر به عن "الــخَمرة" و في ذلك تصوير استعاري تصريحي, وبه يُجسد هــــذا المعنـــــى فـــــي قصـــــيدة "لهيــــب الـــــرؤى" إذ يقـــــول : ([1])

(الخفيف): هَاتِها يَا نَديــمُ وَ استنزلِ الــجِــ # نّ عَليهَا وَ ناشِــدِ العَبقريّــــهْ

إنّنِي أشــرُبُ الحَــرامَ حَــلالاً # حِينَ أستنطق الطيُوفَ العَيَــهْ

أمّا في المعاني الخلقية : فــقد طرقَ الشعراء في هذا الموضوع مظـــاهر أخلاقيـــة وإنسانية كثيرة ألبسوها أثوبا مادية متنوعة، و من أهم نماذج هذا الموضوع ما أورده **القروي** في البغض و الغيض بقصيدة "تسبيحة الحُب" إذ يقول :([2]) (الوافر)

سَأجرفُ بُغضَكُم بِالحُبِّ جَرفًـــا # وَ أنسفُ غَيظكمْ بِالحلمِ نَسفَـــا

وَ أنهلُكُم رَحيقَ الصّفحِ صَرفَـــا # وَ أطفئ فِيكمْ مَا ليسَ يُطفَـــئ

ففي هذين البيتين عمد إلى استعارات تصويرية تجسيدية ، جسّم فيها معاني (الـــبغض الغيض، الصفح), و بتعالقها مع معانٍ أخرى مُجردة (الحب،الحلم) فقد جُسّدت هـــي كذلك في إطار هذا السياق الدلالي (فالحب جُسِدَ بالماء)، (و الحُلم جُسّدِ بالنار) .

وفي ظرف آخر يتعرض الشاعر لمعنى "الحَماسة "، فيجســدها بقصــيدة "وثبـــاتُ العقول" إذ يقول : ([3]) (الخفيف)

تَتلظـــى حَماسَـــةٌ تَتنـــــزّى # ألمَـــا تَقــذِفُ الشّـــرارَ الذّائـــبْ

---

[1] – المرجع نفسه ، ص 67 .

[2] – ينظر: الشاعر القروي ,الأعمال الكاملة ,ص 607 .

[3] – المرجع السابق , ص 70 .

كما يتناول معنى "الحب" في شكل وحش أو صائد يلف حباله حول ضحيته لـــئلا تجــد خلاصا منه, في قصيدة غزلية بعنوان "هائمة" إذ يقول : ([1]) (المتقارب)

هُوَ الحُــبُّ فَالتَمسِــي قَبلمَــا # يَلــفّ عَليــكِ الحِبــالَ مَنَاصــا

فقــد تَتمنَّيــنَ مِنــه غَــــدًا # خَلاصًــا فَلا تَجدِيــنَ خَلاصًــا

و هو في قصيدة أخرى يتناول هذا المعنى (الحب) في صورة تجسيدية تقرنه بالنبــات كما يقرن "السّلام" بالماء في صورة تشبيهية تجسيدية، إذ يقول : ([2]) (الوافر)

غَرسْتُ الحُبَّ في قلبِي صَغيرًا # وَ أطلقــتُ الســَّلامَ به غَديــرَا

في معنى الوجد أو الحزن تناول **إلياس قنصل** هذا المظهر الإنساني في قالب صــورة تجسيدية حديثة (الكَهرباء), إذ هو بمثابة الحَبل أو الخيط الذي يربطه بحسنائه المقابلة وسط الظلام، إذ يقول : ([3]) (المتقارب)

ليَالــِي حَياتِــي فِــدَى ليلــــةٍ # حَيتنِي بأفضــلَ مَا فِي الحَيــاةِ

ســَرَى كَهربُ الوَجْدِ مِن مُهجة # إلى مُهجَــةٍ يَحمــلُ الخَفقَــاتِ

أمَّا **نسيب عريضة** فقد تناول في شعره صورا تجسيمية كثيرة بمعانٍ مجردة تــرتبط بالأخلاق و العواطف الإنسانية، ففي قصيدة "هاك" والتي يــخاطب فيها أحــد أصدقائه الأوفياء يتعرض لمعاني الشوق, و الغرام, و الجمال ، فيجَسِدها بقوالب مادية قابلة للتداول، إذ يقول : ([4]) (مجزوء الخفيف)

هاكَ لا هَــاتِ يَا أخِــي # هَــاكَ مــَا قَــدْ مَلَكتُــهُ

هــَـاك حُلمِــي إذا أرَد # تَ فــإنّــي سَئمْتُــــــهُ

و يقول أيضا : وخُذِ الشَــوقَ مِن ضُلــو # عِــي فإنّــي ادّخَرتُــــهُ

وَخُــذِ الدّمــعَ فَالجُفــو # نُ أبَــتْ حِيــنَ رَمتــهُ

---

[1] - المرجع نفسه: ص 590.
[2] – المرجع نفسه : ص 608 .
[3] – ينظر:فريد جحا ، إلياس قنصل , ص124 .
[4] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 164 .

خُذْ غَرامِي وَ خُذ جَمَــا # لا بِــقَلبِـــي رَسمْتُــهُ

في معنى البخل يتعرض **إيليا أبو ماضي** لهذه الصفة مُبديا استياءه مــنها، و داعيا إلى السخاء و البذل في الحياة، فيورد بقصيدة "التينة الحمقاء" هذا المعنى مُجسدا البخل إذ يقول : ([1]) (البسيط)

مَن ليَسَ يَسْخُو بِما تَسخُو الحَياةُ بِهِ # فَإنّه أحْمَقٌ بِالحِــرصِ يَنتحِــرُ

فجسد أو جسم معنى البخل في صورة أداة مادية ينتحر بها البخيل الأحمق.

في المعاني و المظاهر العامة : تناول فيها الشعراء بعض المظاهر المجردة كالــعيش و الأحـــلام، و القـــدر، و الســـعادة، و الســـلام ، في قوالب تجسيدية كثيرة و منوّعة و من هؤلاء الشعراء **نسيب عريضة** : الذي لجأ إلى تجسيد معانٍ كثيرة فـــي قصـــيدة "حَديث الشاعر" في صورة استعارية مكنية ليقرن بالإضافة بين المعنوي و المادي، إذ يقول : ([2]) (الرمل)

حَدَّث الشاعرُ عَن نُورِ القَمـــرِ # وَ افترَارِ الليلِ عَن ثَغْرِ السَحَرْ

ليقول : مُجسدا بعض المعاني :

عَن ظلامِ العَيـــشِ عَن سِجنِ البَقـــا # عَن فيافِي التّيـــهِ عَن ظُلمِ القَـــدَرْ

جسّدَ **فوزي المعلوف** في قصيدة "على بساط الريح" بعض المعاني المجردة من مثـــل الشعر و الشعور و الخلود عند قوله ([3]): (الخفيف)

نسمةُ الشِعـــرِ أنتِ فيهِ تَبَثِيــَ # نَ أريـــجُ الشِعـــرِ فِي بُردتيْـــهِ

وَ فَتَى الشِعرِ يستنزِلُ الوّحــــــ # يَ بَيانًا يَجتُـــو الخُلـــودُ لدَيـــهِ

و تناول **ميخائيل نعيمة** بـــعض المعاني المجردة في قوالب تجسيدية, كما فعل بالألحان و الأيام, والأحلام، ففي قصيدة "من أنتِ يا نفسي" تناول الألحان واصفا بُلبُلا ([4]) :

يَسكُـــبُ الألحَانَ نَـــارًا # فـــِي قُلـــوبِ العَاشقيـــنَ (مجزوء الرمل)

---

[1] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة :ص 279 .
[2] – المرجع السابق : ص 17 – 19 .
[3] – ينظر:ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ,ص 83 .
[4] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ،ص 19 .

كما تناول الأيام و الأحلام مُجسدة في قصيدة "صَدى الأجراس" قائلا : ([1])

وَ اصْطَفَــتْ حَولَــيّ أيَّامِــي # تَستَعــرضُ عَسكَــرَ أحْلامِــي (المتدارك)

إذ لجأ في البيت الموالي إلى التشخيص بل التجسيد قائلا :

فَمشَــتْ أحلامِــي تَخفُرهَــا # وَ تَقــودُ خُطَــاهَا أوهَامِــي

أمّا معنى السعادة فقد جسَّدها **القروي** في صورة حيوان أو الطريدة التي يسعى لـــها في هذا العالم المليء بالتعاسة في قصيدة "بين عيد البر", إذ يقول([2]): (مجزوء الكامل)

حَتّامَ أبقَــــى دَائِـــــرًا # حَــولَ البَسِيطَــة كالقَمَــرْ

اصطاد أطيارَ السّعَـــا # دَةَ وَ هِي مِن وَجهي تَفِــرْ

<u>عالم المحسوسات</u>: تنُاول الشعراء المهجريون في هذا المجال عدة مواضـــيع أهمهـــا موضوعا :الإنسان, و الطبيعة ، فطـــرق هـــؤلاء بعض المكونات البشرية ؛ كالقـــلب و الروح, كما طرقوا بعض المظاهر المادية المتعلقة به ، أمّا في الطبيعة فقد تنـــاولوا مواضيع الطبيعة الحيّة الجامدة،وكل هذه المظاهر في قوالب تجسيدية /تجسيمية ناطقة .

في الإنسان : طـــرق الشعراء ذات الإنسان نفسه, فجسدوها في صور مـــادية أخرى و منها صورة الزهرة عن طريق الاستعارة التصريحية في بيـــت **فـــوزي المعلـــوف** بقصيدة "باقة زهر", إذ يقول في الباقة المهداة إلى حسنائه : ([3]) (السريع)

وَ تنهليـــنَ الشَهـــدَ مِنْ ثغرِهَـــا # يَا نِعمَ ذَاك الثغـــرُ مِن مَنْهَـــلِ

فعمَدَ إلى تصوير الإنسان (الحسناء) في صورة الزهرة و ذكر صفة (الشهد) المشبه به ليشبه به ريق الحسناء . كما طرق الشعراء بعض متعلقات و أعضاء الإنسان و منهـــا القلب ، من مثل ما أورده **ميخائيل نعيمة** فـــي قصـــيدة "الطمأنينـــة" إذ يقـــول : ([4])

(مجزوء الخفيف) بَابُ قلبِـــي حَصيـــنْ # مِـــنْ صُـــوفِ الكَـــــدَرْ

---

[1] – المرجع نفسه : ص 38 .
[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 242 .
[3] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 15 .
[4] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون : ص 72 .

فَاهجُمِـــي يَا هُمُـــومُ # فـِـي المَسَـــا وَ السَحَـــرْ

و في قصيدة "يا ليت" **لإلياس قنصل** معنى تجسيدي للقلب إذ يصوره في هيئـــة مـــادة قابلة للذوبان، إذ يقول : ([1]) (المجتث)

يا ليـــتَ عزِي بِقلـــبٍ # يَفيـــضُ عَطفًـــا وَ حُبـــًّا

ليقول : يَا ليـــتَ كُـــلّ فـُـــؤادٍ # يَـــذُوبُ عَطفًـــا وَ وَجْـــدًا

أمّا **نسيب عريضة** فـــيصور الـــقلب الـــبشري في هـــيئة نبات ذي أغصان تتراقص في حضن الربيع بقصيدة "نشيد المهاجر"، إذ يقول : ([2]) (البسيط)

هززتِ أغصَانَ قَلبِي بَعدمَا خَلَعتْ # ثوبَ الربيعِ فَأمستْ رَقصَ نَشوانِ

تعرض شعراء المهجر كذلك إلى تجسيد بعض المظاهر المتعلقة بنشاط الإنســـان في الحياة, فغدت هذه المظاهر أشياء أخرى غير طبيعتها الأولى, و منها بيت بقصـــيدة "معاذ الله" **لإياس قنصل**, إذ يقول : ([3]) (الوافر)

أنرضَى بالهَوانِ وَ نَحنُ قَـــومٌ # مَلأنَـــا صَفحَـــةَ التاريـــخِ فَخْـــرًا

ليقول مُجسدا الحديد و حد السيف :

أيرهبنا الحديـــدُ وَ قـــد بُنينـــا # بِحدّ السّيـــفِ مَجـــدًا مُشمخَـــرَا

و فيه تحول (الحديد) إلى وحش يُرهب, و غدا حدّ السيف أداة بناء .

في الطبيعة : حشد الشعراء المهجريون مظاهر طبيعية كثيرة و متنوعة و منها: الرياح عند **نسيب عريضة** في هيئة سيول, إذ يقول : ([4]) (البسيط)

تَدفقِي يا ريَـــاحَ الشَـــرقِ هَائجَـــةً # فأنتِ لا شكَّ مِن أهلِي وَ أخوَانِي

---

[1] – ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ص125 .
[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة : ص 246 .
[3] – المرجع السابق ،ص122 .
[4] - نسيب عريضة :الأرواح الحائرة , ص 246 .

و جـــسّد **القروي** الغمام أو الـــسحب في شكل حيوان ذي ذيول بقصـــيدة "الربيـــع الأخير " إذ يقول : ([1]) (البسيط)

و للغَــمامَــــــةِ أذيــــــالٌ مُعَطـــــرةٌ # مِثلَ البُخورِ عَلا فِي السّفحِ وَ انتَشَرا

أمّا الشهب و النجوم فقد تناولها **إيليا أبو ماضي** في قصيدة (الطين) بصور تجســيدية بارزة, و منها المقطع الذي يقول في بعض أبياته : ([2]) (الخفيف)

ألكَ النهــرُ ؟ إنّــهُ للنّسيمِ الـــرَّ # طبِ دربٌ وَ للعَصافِيرِ مَورِدْ

وَ هْوَ للشُهبِ تَستَحمُ به فـــِي الصَّـــ # صَيِّـــفِ ليلا كأنّهـــا تَتَبـــردْ

و فيها حشد الشاعر صورة الشهب في هيئة حيوان بريّ يـــستحم في النهر و يتـــــبرد من شدّة الحر, و في قصيدة "لفيفة التبغ" يتعرض **فوزي المعلوف** إلى مظهر طـــبيعي و هو "الدخان" المنبعث من سيجارته ليجسده في صورة خيـــط أو سلك يربطه بحسنائه و التي تبدي غيرة من تعلقه بهذه اللفيفة , إذ يقول : ([3]) (الطويل)

و كان دُخانٌ مُوصلٌ قُبلاتنـــا # على رُغم بُعدِ الخَد ّمِنَّا عَنِ الخَدِّ

ب – 4 – تراسل الحواس :

ترتبط الاستعارة بالمحسوسات, وهي كل مـــا يدرك بواسطة الحواس الخمس من بصر و سمع, و ذوق, و لمس, و شم << فقد يتجه الشاعر صوب الصـــورة الإســـتعارية المنتمية إلى أكثر من حاسة واحدة, و يبدو هذا الانتماء مـــن خـــلال التـــداخل بـــين الحاستين >>([4]), والتّراسل هو نـــوع من التداخل أو التبادل بين الحواس فيه اشـــتراك أكثر من حاسة في التعبير الواحد << و هـــو يـــعني فيما يعنيه تسليط أكثر من ضوء على الصـــورة الإستعارية،وخـــلق أكثـــر مـــن علاقة بيـــن الأشياء وإضافة أكـــثر

[1] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،ص187
[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة :ص 262 .
[3] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ص 23 .
[4] – وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث ص 151 .

من لـــون,و ظـــل على اللوحة الإستعارية، فـــضلا عن أنّ الانتقال من حاســـة إلـــى أخرى يَـــشي بأن يُستثار أكـــثر من إحساس،و يمس أكثر من ذكرى >> ([1]) .

و التراسل الحسّي ظاهرة شائعة في الشعر المهجري الحديث, و من خلاله يبرز وعي الشاعر بالتجربة الشعرية، و استجابة المتلقي لها في صور مركبة, فتحدث فيـــه ذلـــك الأثر الحسي المرافق للأثر الجمالي و الأسلوبي في نسق التركيب التصويري .

و عند تصفحنا لأبرز النماذج الشعرية الحافلة بصور التراسل الحسي رصدنا طغيـــان حاسة الذوق و البصر على أغلب النماذج الشعرية المدروسة في مقابـــل حواس السمع و الشم, و اللمس ، كما لمسنا ذلك التبادل بين الـــحواس في مواضع التصوير المختلفة و ما عَدمناه في هذا المجال ــ و من خلال النماذج المدروسة ــ ذلك الترابط المفقود بين بعـــض الحواس كحاســـة (الذوق مع اللمس), و حاسة (السمع مع الشم), و ربمـــا يعود ذلك إلى قلة و ندرة هذه العلاقات في الشعر المهجري الحديث, و منه ســـنحاول رصد هذه الحواس, و تراسلها من خلال أبرز التعالقات الحسية في هذا الشعر .

– **<u>الذوق/البصر</u>** : راسلَ بعض الشعراء بين حاستي الـــذوق و البصر بطرق و كيفيات مختلفة و متعددة , ومن هؤلاء **إلياس قنصل** في قصيدة "صَيحة ألم"، إذ يقول : ([2])

أبَعْدَ رُبوعًا رصّعَ المَجدُ أرْضَها # تَرَى لذّة العَيْشِ فِي مَوطِنٍ ثـَـانِ (الطويل)

فعمَدَ إلى ربط علاقة بين حاسة البصر (ترى), و حاسة الذوق (لذة) المتعلقة بـــالعيش هو معنى مجرد في قالب استعارة مكنية, و بها جمع الشاعر بين حاستين للتعبير عـــن موقف نفسي؛ وهو الإعجاب و الإكبار بهذا الموطن ، و بنفس الوسيلة (التراسل) عَمدَ **نسيب عريضة** كذلك إلى الجمع بين حاستي البصر و الذوق في ســـياق بيـــت واحـــد بقصيدة "صلاة" متوجها إلى ربه بالدعاء, والتضرع, إذ يقول : ([3]) (مجزوء المتقارب)

---

[1] - المرجع نفسه : ص 154 .
[2] – ينظر: فريد جحا ، إلياس قنصل ،ص 119 .
[3] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 284 .

مَراعِيــكَ خُضـْـُر المُنَـــى   # هِـــيّ المُشتَهَـــى سَيـــّــدِي !

وَ جِسمِـــي دَهـــاهُ العَنَـــــا   #   حَنانَيكَ خـــُـــذْ بيــــدِي !

ففي البيت الأول أوحى الشاعر إلى حاسة البصر في عبارة (خضر المنـــى), و هـــي صورة استعارية ثم أتى بصورة تشبيهية (هي المشتهى) ليوحي بحاســـة أخـــرى هـــي الذوق, والصورة الثانية متعلقة بالصورة الأولى و مرتبطة بهـــا, و بـــذلك تراســـلت الحاستان و أبدلت الثانية مع الأولى في سياق البيت, وكأنّ الشاعر أضرب عن البصر بواسطة الذوق في معنى (المنى) ، و بـــه يـــقع التراسل الحسي بـــين حـــاستي الذوق و البصر, وكذلك أورد **إلـــياس قـــنصل** هاتين الحاستين مُـــقدما الذوق على البصر في قصيدة "في كنف الظلام" قائلا : ([1])   (المتقارب)

لئِـــنْ لـــذّ للعَاشقيـــنَ اللقـــاءُ # فأحْـــلاه مَا كانَ تَحتَ الظـــلامِ

وبهذا جمع بين الذوق (فأحـــلاه),والـــبصر (تحت الظلام) مقدما الذوق على البصر .

– **البصر / الشم** : تناول الشعراء هاتين الحاستين, و جمعوا بينهما في سياقات شعرية كثيرة و بارزة أهمها: عند **نسيب عريضة** في قصيدة "نشيد المهاجر" عنـــدما وصـــف أغصان القلب في صورة تجسيدية انتقل فيها إلى وصف هذه الأغصان و مـــا فعلتـــه الحبيبة بها, إذ يقول : ([2])   (البسيط)

هَزَزتِ أغْصانَ قَلبي بعدما خلعت # ثوبَ الربيعِ فأمْستْ رقْصَ نَشوَانِ

كسَيتِها وَرقَ الأشواقِ فَازدَهـــرتْ # خَضْراءَ يَعبقُ مِنهَـــا رُوحُ نِيسَـــانِ

و هنا جمع بين حاسة البّصر (خضراء) في لـــون الأغصان، و حاســـة الشم (يعبـــق) في رائحة هذه الأغصان في صورة استعارية مركبة .

---

[1] – ينظر: المرجع السابق ,ص 124 .

[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 246 .

أمّــا ما بين الشم ثم البصر, فقد تناول **ميخائيل نعيمة** هاتين الحاستين في بيــت من قصيدة رمزية رمز لها بـــ" إلى MDB "، وربما هي الحروف الأولى لاسم بعــض حسناواته، ليقول فيها : ([1]) (مجزوء الوافر)

أنا المَــهَدِ الذي ضَمَّا # كيَــانَــكِ قبلمــــا تَمــَّـــا

وَ قَدْ فَرشَــتْ لــكِ الأقــداُ # رُ فِيــهِ الــوَردَ وَ الحَسَكَــا (*)

و شاهد الحاستين في الشطر الثاني من البيت الثاني, إذ أوحى بلفظ (الورد) إلى حاسة "الشم", و أوحى بلفظ (الحسكا) إلى حاسة البصر .

– **الذوق / الشم :** كما تناول الشعراء الذوق و الشم في صور استعارية كثيرة, و منها صورة **لإيليا** في قصيدة "لبنان", إذ يدعو صاحبه للتنعم بالــوطن قائلا : ([2])

و تَلَـــذُّ بالأرواحِ تَعبقُ بالشــذَى # و تَهزّكَ الأنغَـــامُ مِن شادِيــهِ

و فيه جمع بين الذوق في (تلذ), وحاسة الشم في (تعبق) الخاصتين بالأرواح في قالــب صورة استعارية .

– **اللمس / الشم :** و في هاتين الحاستين جمع الشعراء بينها في صور استعارية ومنها صورة **لفوزي المعلوف** في قصيدة "بين المهد و اللحد" قائلا : ([3]) (الخفيف)

مَلأَ الشَّوكَ أرضَ عَيشِــكَ فأنزعْ # كُــلَّ أشوَاكِه لتَبلغَ زَهــرَه

و في البيت جمع بين حاسة اللمس التي أوحى بها في لفظة (أشواكه), و حاسة الشــم التي أوحى بها في لفظة (زهره)، و يُــرجح في هــذا الموقف اعتماد حاســــة الشــم على حاسة اللمس في الزهرة (النُعومة) لغلبة صفة الشم على اللمس في هــذه النبتــة وذلك كلّه في سياق تصور استعاري مركب، و في موقف آخر أكثر وضوحا يصــرّح

---

[1] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون : ص 103 .
(*) : الحسيكة : هي نوع من الورود الطيبة والنضرة .
[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 642 .
[3] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي , ص 38 .

الشاعر بالحاسة الثانية (الشم) في اعتماد لفظة (العطر)، و يخصص لحاسة اللمس لفظة (دغدغي) في بيت من قصيدة "باقة زهر" إذ قال : ([1]) (السريع)

فَدغْدِغِـــي بِالعِطرِ إحسَاسَهـــا # وَ لينتشـــرْ فِي جِسمِهَـــا النَاعِـــمِ

- **السمع / اللمس** : أمــّا في هاتين الحاستين, فقد أورد **جورج صيدح** نماذج مختلفـــة في الجمع بين السمع و اللمس من جهة, و اللمس و السمع من جهة أخرى ففي قصيدة "دير ياسين" يقول : ([2]) (الرمل)

ديرَ ياسيـــنَ عَلى الدُنيـــا العَفـــاءْ # إنْ تَكـــنْ دُنيا الزَنيـــمِ الأجنَبِـــي

ثأرك الصَّارخُ فِي سَمع السّمَـــاءْ # جَمــرَةٌ تَكـــوِي قُلوبَ العَـــربِ

ففي البيت الثاني أورد لفظة "الصّارخ", و يُوحِي بها إلى السمع, ثم أبدلها مـــع لفظـــة "جَمرة ", و يُوحي بها إلى اللمس, و الـــحاستين تصوران مَوقــفا استعاريا مُـــركبا من صورتين للتأثر و القلـــوب, و في ظـــرف آخـــر يجمع و يقدم فيه حاسة اللمس على السمع بقصيدة "الحَجيج", إذ يصف فيها حالة المحتفلين بعيد الأضحى ممـــن يعيشـــون تحت ظلم اليهود في فلسطين, إذ يقول : ([3]) (الكامل)

والـــرُكنُ يُلمـــسُ فِي شَعَائِرهُـــم # شَكـــوَى تَضيـــقُ ببثهـــَا الكلِـــمُ

مَا كانَ يَـــومُ النّحْـــرِ يَشهدُهُـــم # عَربًا يُطـــوّق، نَحرَهُـــم عَجَـــمُ

و فيه صَرّحَ بحاسة "اللمس" المجازية في معالم هذا الركن أو الشـــعيرة وأردف هـــذا اللمس بحاسة السمع المستوحاة من لفظة (شكوى) .

- **البصر / السمع** : و في هذا التراسل جمع الشعراء هاتين الحاســـتين فـــي صـــور استعارية بارزة، و منها صورة **لـــلقروي** في أبـــيات يصف فيها جوّ الـــعيد الـــبهيج و نفسيته المحطمة, و إحساسه بالألم الكبير إذ يقول : ([4]) (الوافر)

---

[1] – المرجع نفسه : ص 18 .

[2] – جورج صيدح : شطايا حزيران ص 46 .

[3] – المرجع نفسه ،ص 52 .

[4] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة (شعر) , ص464.

وَ يُطرِفُ ناظرِي حُسنُ الغَوانِـــي # وَ يَجْرحُ مَسمَعِي شَدُو المُغنِـــي

وفيه يجمع الشاعر بين حاسة البصر(ناظري) في الشـــطر الأول بصـــورة اســـتعارية مكنية،ثم يوظف على هذه الحاسة حاسة أخرى هي السمع في (مَسمعي) بصورة أخرى

– **البصر / اللمس** : في هذا التراسل أيضا اعتمد الشعراء على التصوير الاســـتعاري كما اعتمدوا على التصوير التشبيهي في مثل قول **القروي** ([1]): (الوافر)

أرَى تُفَــاحَ هَذا العِيــدِ جَمْــرًا # وَ لـــوْ قَطفُوهُ مِنْ جَنّـــاتِ عَــدْنِ

فجمع بين البصر (أرى), و اللمس (جمرا) ، أي (تفاحا يَكوِي) في هذا السياق .

نتائج و فوائد :

و من خلال تحليل أبعاد الصورة المهجرية نرصد التشكيلات التصويرية الآتية :

– تنوّع الصورة المهجرية، وتعددها كمًا بتنوع المصادرو الوســائل فاتـــــخذت مـــن الطبيعة، و المجتمع، و الثقافة "معادلات موضوعية" لنزعات, و رؤى شعرية، و بذلك اتخذت من القوالب التصويرية (علم البيان) وسائل لخلق أساليب تصويرية جذابة .

– نهلت الـــصورة من الـــطبيعة و مـــظاهرها صـــورا و تشكيلات فنيـــة بالاعتمـــاد على مباحث التصوير في علم البيان، فكشفت عن دور الطبيعة و مكانتها في التصوير المهجري من خلال مظاهرها الحيّة و الجامدة .

–نهلت الصورة من قضايا المجتمع و مـــن الإنسان، و تـــقاليده، و صفاته، و عـــاداته و واقعه المحيط صورا فنية كشفت عن صعوبة تأقلم الشاعر مع الوسط الجديد, و شدة تعلقه بالمجتمعات العربية التي وفد منها .

– نهلت الصورة من مظاهر الـــثقافة و روافـــدها الدينية الأدبية و الـــتاريخية صورا و قوالب تصويرية ، فعبر الشعراء عن معنى الإيمان، و الطهر، و تسامح الأديـــــان كما انتقد فيها الرذيلة، و النفاق الديني السائد في المجتمع العربي، و لم يغفل الشـــاعر

---

[1] – المرجع نفسه : ص 464 .

الرافد الأدبي، فتكلم في موضوع الشعر، و الأدب، و أعلامهما، فـمجد أعـلام الشعر و نقد أدعياءه ، كما اهتم بالرافد التاريخي في أحداث الأمـة العربيـة و الإسـلامية فأفاض في الحديث عن أحداث و مآسي لبنان، و سـوريا، و فلسـطين فـي قوالـب تصويرية جزئية تمتد لتصل الصورة الجزئية بالصورة الكلية في جسد القصيدة .

– أمّا في وسائل التصوير المهجري فقد نوّع الشعراء في الوسائل الفنية التي أتاحتهـا البلاغة العربية من كناية, و تشبيه, و مجاز، واستعارة ، إلا أنّ ما يميز هذه الصـورة عن الصورة القديمة هو الابتعاد التدريجي عن ذلـك التوظيـف التقريـري النمطـي المفصول في التصوير إلى توظيف حديث من خـلال خرق الـعلاقة بـين مكونـات و أركان الصورة بعقد علاقات جديدة بدلالات أخرى عميقة تنم عن الصدق الشعوري و عن خبرات الذاكرة، و الحاسة، و الذوق في صور حيّة, و بذلك ركـز الشـعراء على أربع وسائل تصويرية و هامة و هي :

ــ التشبيه : عَمدَ الشعراء إلى تشبيهات حيّة تكشف جوهر الأشـياء، فتكتمـل فيهـا الصورة بالمعنى في وحدة تصويرية عميقة من خـلال التلاعـب فـي أركانـه بالاختيار, و التركيب, و الحذف(الأداة و وجه الشبه)، و جددوا في غـاياته و أهدافه فلم يعد التشبيه عندهم لمجرد التوضيح أو الإفهام بل تعداه إلى كشف حقائق ما ورائية تخص الموقف و الرؤيـا بطرق و تقنيات عديدة أهمها :

ــ ترديد التشبيه : في معنى المشبه به بصور متقاربة و متداخلة أفـقيا(داخل البيت) و عموديا (بين الأبيات) .

– تقابل التشبيه : لجوء الشاعر إلى المقابلة في معاني التراكيب التشبيهية بين طرفي البيت .

– تناظر التشبيه : و فيه يناظر الشاعر بين التراكيب التشبيهية أو المشبهات بها فقط بين طرفي البيت .

- تجنيس التشبيه : الحفاظ على المادة اللغوية بين المشبه و المشبه به مع حذف الأداة (في البليغ و المؤكد) .
- تعدد التشبيه : بتعدد المشبهات بها المتنافرة في المعنى لمشبه واحد (داخل البيت) أو بين الأبيات, إلى جانب ذلك بعض الظواهر الشكلية في تركيب التشبيه كالتقديم و التأخير بين طرفيه, أو الظواهر المعنوية كالتخصيص, أو التعميم في المشبه به أو قلب التشبيه معنىً (التشبيه المقلوب) .
- التشخيص : عَمدَ الشعراء بالصورة الإستعارية المكنية إلى إضفاء الصفات البشرية للمحسوسات والمجردات, ليرتقي إلى أشكال بشرية متحركة فتناولوا عالم المجردات (الوطن ، والمشاعر، ومظاهر الحياة), كما تناولوا المحسوسات (الإنسان, والطبيعة),ونقلوا هذه المظاهر بالحركة النفسية والنشاط المادي .
- التجسيد / التجسيم : عمد الشعراء بالصورة الإستعارية المكنية و التصريحية إلى نقل عالم المجردات (العقائدية، و الأخلاقية، و العامة) من التجريد المعنوي إلى التجسيد المادي، كما تناولوا المحسوسات (الإنسان ، والطبيعة الحية الجامدة) ونقلوها من معانيها المحسوسة إلى معانٍ أخرى مُجسمة بأشكال أخرى.
- تراسل الحواس : اعتنى الشعراء المهجريون بالحواس الخمس, ووصفوها في صورهم الفنية، و أبدلوا بينها و عالقوها في ثنائية حسيّة ضمن الصورة الجزئية أو المركبة, و بذلك سلطوا أكثر من ضوء على الصورة الواحدة مما يكشف الوعي الشعري بدور الصورة الحسيّة في إثارة المتلقي, و تنشيط حواسه في إدراك الغايات, و الأبعاد الجمالية, و الإنسانية من وراء هذه الصورة, ففهم الشعراء دور الحاسة في التصوير, و ركزوا في تصوير اتهم على الذوق و البصر على حساب الحواس الأخرى ، فالبصر عندهم مقابلة بين صورة القبح و الجمال في الحياة من خلال الشعر, و كذا يمثل الذوق المقابلة بين الحلاوة و المرارة في نفس الحياة ، أمّا بقية الحواس الأخرى (الشم ، اللمس

السمع) فهي حواس تستدعي عدة دلالات متقابلـــة, و متداخلـــــة، و متنافـــــرة يصعب تصنيفها في دلالات عامة و متقابلة .

II – أبعاد الرمز المهجري (Symbole)

يرى الفلاسفة الأوربييـــن أنّ الإنســـان حيـــوان رمـــزي في لغاته, و أساطيره و دياناته, و علومه، و فنونه، و لقد مجَّد "**شارل بودلير** " الرمز و كان يرى أنّ كل ما في الكون رمز, وكل ما يقع في متناول الحواس البشرية رمزٌ يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات هذه الحواس ، إذ تقوم هذه الملاحظة –عادة– على مبدأ اكتشاف ذلك التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا ومَخصوصا من غير تقيد بعرف أو عادة و بالتالي فدلالته و قيمته تنبثق من داخله و لا تضاف إليه من الخارج . ([1])

و يقرُّ جلّ الباحثين أنّ الرمز و الصورة يشتركان في الإيحاء الـــدلالي للخطـــاب الأدبي غير أنّ الرمز أكثر إيحاءا, فإذا كانت الصورة تعتمد على التشخيص و التجسيد فإنّ الرمز يعتمد على التجريد" **Abstraction** "، فـــيقع هذا التجريـــد علـــى الواقـــع المحسوس لتُنتزَع الصفات المألوفة منه، و بذلك يتكون ذلك البناء المنفصل في الرمـــز ليحقق ذاتيته التكوينية ، و هذا لا يعني انفصال التشخيص و التجسيد عن التجريد رغم وجود حدود فاصلة, بل أنّها أمور متداخلة ، فقد يرتقي التشخيص إذا تخلص من جزء في كثافته الحسيّة إلى مستوى الرمز ([2]) ، فـــالاختلاف القائم إذًا بين مستوى الصورة ومستوى الرمز ليس في نوعية كل منها بقدر ما هو في درجته تركيبا و تجريدا ([3]).

و لقد تأثر شعراء المهجر كغيرهم من الشعراء المحدثين بالتيارات الغربية و آدابها فدعوا إلى التجريد, و النزوع إلى الـــرومانتيكية, و الـــرمزية من أجـــل الإفـــــصاح عن الحقائق النفسية و الشعورية في أنماط تعبيرية حرّة ، و يعد جبران خليل جبـــران أوّل من تكلم بالرمزية و خـــاض فيها مـــما حدا بالشعراء الآخـــرين من المهـــاجرين

---

[1] – ينظر : إبراهيم الرماني , الرمز في الشعر العربي الحديث (مقال) ، مجلة اللغة و الأدب ع 2 (د.ت) ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر ص 74 – 76 .

[2] – ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ص 454 .

[3] – ينظر : عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر, ص 72 .

إلى الاقتداء به واعتماد رمزيته الشفافة البعيدة عن الغموض و التغريب ([1])، و يصف دارسو الشعر المهجري أنّ الرمز المهجري أخف من الرمزيّة التي عرفتهـا الآداب الغربية كمذهب ذي قواعد وأصول ومناهج << فلسنا نجده على جهة العموم في شعر المهجر, وإنْ كنّا نجد كثيرا منه في شعر إيليا أبي ماضي، وأعني بالرمز ذلك اللـون الموضوعي الذي يرمز بالقصيدة كلها.>> ([2])، وبذلك لم يعتمد الرمز على التجريـد الكلي المحسوس، بل على الإسراف في اعتماد المجاز مما يكوّن هيكلا قصصيا رمزيا يحمل فيه شخوصا و أحـداثا كرموز لأفـكار المبدع و مشاعره ([3])، ولـدراسة أبعاد و طبائع الرمز في الشعر المهجري الحديث، سـنعمد في هذا الجزء إلـى الـتركيز على طريقتين هامتين في سلوك الرمز المهجري و همـا :طريقـة الرمـز بالكنايـة (الرمزية الكِنائية), و طريقة الرمز بالاستعارة التمثيلية (الرمزية التمثيلية) .

أ – الرمزية الكنائية

طرق العرب القدامى مفهوم الكناية, و يبدو أنّ مفهومها بدأ يتبلور و يتضـح بصـورة جلية و يستقر علي يد "**عبد القاهر الجرجاني**" الذي ذهب إلى أنّها تعني أنْ يريد المتكلم إثبات المعنى فلا يذكره باللفظ الموضوع في اللغة أو المتعارف به << و لكن يجـيء إلى معنى هُو تـاليه و رِدفه في الوجود فـيومئ به إليه و يجعله دليلا عليه >> ([4]) و يلجأ الشعراء على الكناية إذا أعوزتهم الحيلة إلى التعبير عن معنى خفي أو مستقبح << وتأتي أهميتها المحدودة من كونها فضلا عن قِصَرِ عبارتها وسيلة تشكيلية رمزية إلى حدٍ بمعنى أنّها لا تتناول الأمور كما هي في حقيقتها, و لكنها تلجـأ إلـى تناولهـا تناولا غير مباشر و في هذا تكمن قيمتها >> ([5]).

و قد ترتد الكناية إلى نوع من الترميز، فتتحول إلى الرمز بالكناية أو الرمزية الكنائيـة و هي درجة من الكناية القصوى ، ليست ببعيدة عن اللغز أحيانا ، تقوم على العبـارة

[1] – ينظر : المرجع السابق ،ص 455 .

[2] ـ محمد عبد الغني حسن :الشعر العربي في المهجر ، لجنة الترجمة والنشر، ط3 ,القاهرة،1962 م،مصر،ص110

[3] – عبد الباسط محمود : دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي , ص457 .

[4] – ابن عبد الله شعيب : علم البيان , ص 193 ، نقلا عن دلائل الإعجاز – الجرجاني ، ص52 .

[5] - النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي) , ص 444 .

مثلما تقــوم على اللفظ , و هي وسيلة تعبيرية تحتفظ بقدر من الخصوصــية اعتمــادا على ما تحمله من باطنية المحتوى الدلالي المستتر خلف إطار اللفظ المُعلــن ، لكــن الدلالة المستترة لا تعني غموض إدراكها ، فالرموز الكنايات غالبا ما تحتفظ بوشــائج مشتركة معروفة تجعل من الســهل فــهم الــرمز دون تعقيد و لا غموض ([1]), ولقد ظهرت في الشعر المهجري الحديث طريقتان في الرمز الكنائي و هما :

أ – 1 – رمزية اللفظ المفرد :

و في هذه الوسيلة يورد شعراء المهجر بعض الألفاظ الرمزية في شكل مجازات لغوية, وهي ألفاظ ذات إيحاءات رمــزية قــوية توحـــي إلى دلالات اجتماعية, أو سياسية, أو طبيعية, أو دينية خاصة عند الشاعر أو عند طائفة من الشعراء المبــدعين، و أمثلتــه كثيرة في شعر **إيليا أبي ماضي،** ففي قصيدة "معركة بورغاس" يعبّــر الشاعــر عــن معنى الحُكم و الحُكام بلفظ يُعد من لوازم السلطة (التاج) في بيت منها إذ يقــول : ([2]) (الكامل)

لــوْ تَعقــلُ الأجنَــادُ أنّ مُلوكَهــا # أعْداؤهــا انقَلبــتْ عَلى التِيجَــانِ

فلفظة (التيجان) رمز للسلطة و الحكم في عُرف العامة و الخاصة شحنه الشاعر بدلالة رمزية في حدوده ليعبر بها عن هذا الــمعنى عوض الــتصريح به , كــما يُســتعمل في بيت آخر لفظ (الخميس) للدلالة على الجيش, و تشكيلاته الخمسة في صورة كنائية عند قوله : ([3]) (الكامل)

لمَنِ الخَميسِ خَوافِــقٌ رَاياتُــهُ # مُتماسِـــــك الأجْــــزَاء كالبنيانِ

---

[1] – ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ص 459 .
[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص563 .
[3] – المرجع نفسه : ص 563 .

كما رمز باللفظ الموحي عن معنى الأمن و السكينة بلفظ (البلابـــل), و عــن معنـــى الخراب و الدمار في لفظ (البوم) و (الغربان) بقصيدة "الحرب العظمى" إذ يقول : ([1])

ومـــدينةٍ زَهــرَاءَ آمنـــةٍ الحِمَـــى # هُدِمــتْ مَنَازِلهَـــا عَلَى السُّكـــانِ (الكامل)

خَرسَتْ بَلابِلُها الشّوادي فِي الضُّحى # وَ علا صياحُ البُـــومِ وَ الغِربَـــانِ

و **لفوزي المعلوف** ألفاظ رمزية توحي بدلالات شائعة أخرى خاصة, ففـــي قصـــيدة "المأسدة الخالية " التي يصف فيها شوقه لموطنه الأصلي, فيورد بعض الرومز الكنائية في قوالب لفظية, و منها قوله : ([2]) (الكامل)

وَ يَراعتِي مَا إنْ تمرّ بأ بيضٍ # إلا وَ تُلبسُـــهُ بثوبِ حِـــدَادِ

فعبّر عن معنى (الصفحة البيضاء) بلفظة (أبيض) في صورة كنائية كما عبّر عن معنى (الخط و الكتابة) بلفظتي (بـــثياب حداد), و يرمز به لسواد الخط ، كـــما عبّر أيضـــا عن معنى الأمن من جهة, ومعنى الـــغراب و الـــدمار من جهة أخرى فـــي قصـــيدة "اللبنانية", بموقف يصف فيه حالة لبنان بين الأمس و الغد يقول : ([3]) (الخفيف)

إيـــه لبنـــانُ ! كَـــمْ بَكيـــتَ وَ تَبكِـــــي # بَيـــنَ عَهـــدٍ مَضَى وَ عَهدٍ جَديـــدٍ

ليقول : و إلى الأفقِ صَافيًا فِيـــكَ لـــوْلا # مَا بهِ اليـــومَ مِـــنْ غَمائِـــمِ سُـــودِ

عبّر الشاعر عن معنى الأمس برمزية (صافيا) الخاصة بالأفق، و عن معـــنى التهديد و الغراب برمزية "سُود" في الغمائم، و هي نوع من المقابلة التصويرية الرمزية بـــين الموقفين .

---

[1] – المرجع نفسه : ص 579 – 580 .

[2] – ينظر:ربيعة أبي فاضل , فوزي المعلوف , ص 141.

[3] – المرجع نفسه : ص 142 .

و في شعر **جورج صيدح** الكثير من الرموز الكنائية التي توحي بدلالات مختلفة ، فإذا عَرجنا على شعره الوطني و القومي نجد توظيفه لبعض الرموز الخاصة به، و منهـــا قوله : ([1]) (الطويل)

يَحقِرنَـــا نَســـلُ الحَقَارَةِ وَ الخَنَـــى # وَ يَمرَحُ فِي أعراضنَا حينَ يَستَشرِي

كما يقول : ولو أصلَحَ الأعْرابُ مَا فِي نُفوسِهم # لمَا رَوعَتْ فِئرانُهـُـم غَارَةَ الهِّرِ

و يقول أيضا في لبنان: (الطويل)

أساَي عَلى لبنانَ ينتِـــفُ أُرزَهُ # أ يَنسِفُ مَا أبقَى الزَمانُ مِنَ الكِبَرِ؟

ففي البيت الأول عبّر الشاعر عن اليهود الغاصبين بـــ(نسل الحقارة) ليذكرهم بأصولهم الحيوانية (القردة) ، كما عبّر عن الحكام العرب الخاضعين الخائفين بلفــظ (فئـــرانكم) للدلالة على الفرار و الخضوع، و عبّر عن الغاصبين من اليهود و الغرب بـــ(الهـــر) وهو حيوان ذي غريزة قوية في الاصطياد و مطاردة الفئران ، أمّا في البيت الثالث فقد أتى الشاعر بلفظ (الأرز), و هو شعـــار قـــومي و رمزي يعبر به الشّاميون عمومـــا عن الأمن و البهجة و السرور، أمّا بقصيدة "دير ياسين", فقد بالغ الشاعر من استعمال الرموز الكنائية ليعبر بها عن مأساة فلسطين ومنها قوله : ([2]) (الرمل)

نَزعَ الغربُ عَن الوَجهِ القِنـــاعْ # وَ رَمَى الشرقَ بما فِي قَابــــهِ

زَوّدَ الأفعَى بِأظفـــارِ السّبَـــاعْ # وَ سَقَـــى أبناءَهـــا مِن نَابـــهِ

فَعبّر عن الغاصبين الوافدين بلفظ (الغرب)، و هو رمز شائع يتصل بالموقع الجغرافي كما عبّر عن العرب بلفظ (الشرق)، و زاد من تـــقوية وتعميق الرمز في اليهود بلفـــظ (الأفعى) .

---

[1] – جورج صيدح : شطايا حزيران ، ص 5 – 7 .

[2] – المرجع نفسه , ص43 .

في شعر **القروي** نماذج حيّة للرمز الكنائي ، و منها رموز تدور في قـضايا الـوطن و القويمة و الغربة ، ففي قصيدة "بين عبيد البر" يورد رموزا كثيرة و منها : ([1])

أيــوبُ سَلّــمْ صَولجَا # نك لسْتَ أعْظمَ مَــنْ صَبَــرْ (مجزوء الكامل)

و في هذا الموقف يُورد لفظ "أيوب" ليعبر بهِ عن الصبر الذي اتصف به هذا النبي الكريم ، و يقرن صبره على الغربة بهذا الصبر المثالي.

أ – 2 – رمزية العبارة : أمّا في هذه الوسيلة فيلجأ الشاعر إلى ترميز المعنى المراد إيصاله بتركيب عبارة تامة توحي في معانيها بالمعنى المراد ، و فــي ذلــك وظــف المهجريون بعض العبارات الرمزية الكنائية الشائعة, كما اختصوا بــبعض التراكيــب الرمزية الخاصة، و في ذلك نماذج عديدة ، إلا أنّ توظيف هذه الــوسيلة ليس شــائعا في مقابل توظيف اللفظ الرمزي الذي يرد أكثر في أشعارهم ، و مــن أبرز الأمثلــة ما أورده **نسيب عريضة** في قــصيدة "اقلــب الصفحة في سفر الدهور" عندما عبّــر عن معنى "الحيرة " بعبارة شائعة في الثقافة العربية, إذ يقول ([2]): (مجزوء الرمل)

يَا نَديمِي إنّ بَعضَ النّــ # ــا س إنْ جُســتَ الأمُــورْ

تَاجِــرٌ يَطلــبُ رِبحــًا # مِــــنْ بِضاعَــاتٍ وَ دُورْ

يَضربُ الخَمسَ بِسُــدسٍ # وَ صَحِيحَـــا بِكُسُــــورْ

فَــعبّر عن معنى الحيرة و الأسف بعبارة كنائية شائعة و هــي " يضـــــرب الخمــس بســدس "، إذ هي تركيب يوحي به الشاعر عن موقف نفسي يذم فيه هذا التصرف .

و في شِعر **ميخائيل نعيمة** الكثير من العبارات الترميزية الكنائية, و منها قوله : ([3])

يَا حَاملَ الإنجيلِ يَدعُــو إلــى # نَبذِ المَعاصِي مُنذرًا بِالعقــابْ (السريع)

بَشِــرْ وَ خَلِــصْ يا أخِي أنفُسًــا # ضلتْ لِكي تَلقي جَميلَ الثَوابْ

---

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 243 .
[2] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 223 .
[3] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون، ص 31 .

اعتمد الشاعر على أسلوب النداء (حامل الإنجيل)، و هي عبارة ترميزية كنائية توحي على ارتباط الشاعر بالمسيحية من خلال دعوته على حاملي كتاب هذا الدين .

و لم يختلف **جورج صيدح** عن فلك الآخرين في توظيف الرموز الكنائية, ففي قصيدة "الفدائيون" يورد بعض التعابير الكنائية الرمزية من مثل قوله : ([1]) (الخفيف)

أو يَدْرِي العُلُوجُ أنّ شيوخًا # في المَلاجِي قَدْ استردُّوا الشبابَ

فاستخدم الشاعر في الشطر الأول "العُلوج" للدلالة عن الغاصب اليهودي بوسيلة الرمز اللفظي ، و في الشطر الثاني عَمدَ إلى العبارة الرمزية (استردوا الشباب) يوحي بها إلى الثورة و الإقدام و الاستنفار .

و وظف شعراء المهجر أيضا بعض العبارات الترميزية توظيفا مخصوصا يعود إلى رؤية الشاعر ونفسيته إزاء الموقف، و من هؤلاء **فوزي المعلوف** الذي عبّر عن البكاء و الحزن في أنفس النازحين من لبنان بسبب الحرب في تصاوير جذابة ومنها قوله : ([2]) (الخفيف)

وَ دّعُوها وَ المَاءُ مِلءُ المآقي # لنَواهَا وَ النارُ مِلءُ الكبُودِ

فعبّر عن البكاء بعبارة (الماءُ ملء المآقي) ، كما عبّر عن الحرقة في القلب (النار ملء الكبودِ) ، وبذلك اعتمد في الصورة الأولى على الكناية، و في الصورة الثانية على (الاستعارة المكنية) ليعبر و يرمز عن حالة واحدة , و في الموقف نفسه عبّر عن خروج و هروب النازحين من لبنان بتركيبين كنائيين يضمان رموزا لفظية أسقطها على الواقع في لبنان بقوله: ([3]) (الخفيف)

أوْ كَمَا تَنفُرُ الظبا مِن غَديرٍ # أمَّهُ الذئبُ طالبًا للوُرُودِ

---

[1] – جورج صيدح : شطايا حزيران ,ص 17 .
[2] – ينظر: ربيعة أبي فاضل ، فوزي المعلوف ، ص 143 .
[3] – المرجع نفسه : ص 143 .

فعبّر عن شعبه بـــ(الظبا), و عن الغاصب بـــ "الذئب" في تركيبين رمـــزيين يوحيـــان بنزوح شعبه بسبب الدمار، و هذا التركيب الرمزي الكلي يدخل في سياق أكبـــر هـــو المشبه به من خلال سياق البيت بالقرينة (كما) .

ب – الرمزية التمثيلية :

فالرمز هنا ممثل في كُلّ القصيدة يدور حوله موضوعها ، ومن ثمة فهو رمز يَضّمُ كل القصيدة بعكس الرمز بالكناية التي يربط فيها الرمز بتعبير جزئي , من خلال مـــفردة أو مفردتين لهما دلالة باطنـــة، و يـــعتمد الـــرمز هنا كذلك على الاستعارة الـــتمثيلية أو على التمثيل الاستعاري في قالب رمزي قصصي أو حِكائي يعتمد على عنصـــري القص و الحوار داخل القصيدة ([1])، و من أهم مميزات هذا الرمز : ([2])

- يعتمد على تجسيد الأفكار و المعاني في صور محسوسة دون اللجوء إلى تجريدها من صفاتها بصورة كاملة عكس الرمز الكنائي الذي ينطلق من المحسوس ليصل إلى المعنى المجرد .
- الرمز هنا موضوعي؛ أي أنّ الغموض فيه غموض الموضـــوع لا الصـــورة ،إذ يزول هذا الغموض بمجرد قراءة القصيدة و فهمها .
- الـــرمز هنا ومَـــا يُستعار له من صفات وعـــلاقات في الـــمعاني الـــــمحسوسة من أشخاص و جمادات داخل الحدث القصصي يأتي لمجرد البرهنة على أفكـــار مسبقة لدى الشاعر يريد تقريرها .

و بالرجوع إلى الشعر المهجري, فإننا نجده من أزخر الآداب العربية التـــي حفلـــت بصور التمثيل الرمزي, بل يُعد التمثيل الرمزي عند الشاعر المهجري من الركـــائز الأساسية التي يعتمد عليها في صوغ أفكاره, و مشاعره، و قضايا مجتمعه الماضية و الحاضرة ، و بذلك استطاع هذا الشاعر أنّ يوائم بين جنس القصص و جنس النظم

[1] – ينظر : عبد الباسط محمود ، دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ص 467 .
[2] – ينظر : المرجع نفسه , ص 468 .

في جنس واحد هو القصص الشعري, و بالرمز ينفرد هذا الجنس و يكتسب خصائص أسلوبية مميزة في ثلاث مجالات أساسية هي :

ب – 1 – مجال الأخلاقيات : في هذا المجال عالج الشاعر المهجري دلالات رمزيــة مجردة بصورة حسيّة متحركة, و غالبا من يطرق هذا الشاعر معانٍ أخلاقيــة مجــردة أهمها معنى "البخل" عند **أبي ماضي** في قصيدة "التينة الحمقاء",إذ يقول : ([1]) **(البسيط)**

و تِينــةٍ غَضّــــةِ الأفْنــانِ بَاســقــةٍ # قَالتْ لأقرَانِها وَ الصيفُ يَحتضــرُ

بئسَ القضاءُ الذي فِي الأرضِ أوْجدَنِي # عِندِي الجَمالُ وَ غَيرِي عِندَهُ النظرُ"

ليبين الشاعر في هذه البداية حمق التينة و استصغارها لنفسها.

ليقول أيضا : عادَ الربيعُ إلى الدنيــا بِمَوكبــهِ # فازينتْ وَ اكتستْ بالسُندسِ الشّجرُ

وَ ظلــتْ التينةُ الحَمقــاءُ عَاريَــةً # كأنّها وَتدٌ فِي الأرضِ أو حَجَــرُ

و هنا بَينَ الشاعر سُلوك هذه الشجرة و بخلها على بقية الكائنات الأخرى عند حلــول موسم السخاء ليقول :

و لم يُطقْ صَاحبُ البستانِ رؤيتها # فَاجتثها فَهَوتْ فِي النَارِ تَستَعرُ

و هنا بين الشاعر مآل و عاقبة هذا البخل من قبل الشجرة, و ليصــرح فــي الأخيــر بمدلول هذه القصة الرمزية في البيت الأخير قائلا :

مَنْ ليسَ يَسخُو بِمَا تَسخُو الحَياة بِهِ # فإنّه أحْمــقٌ بالحِرصِ يَنتَحِــرُ

و منه نلمس دور التمثيل الاستعاري الذي أخذ بالرمز كوسيلة للتعبير عــن الموقــف دون الاهتمام بالرموز الكنائية الجزئية التي تسربت إلى القصة ، و منها التتينة الحمقاء التي تمثل في الرمز الكنائي ذلك الغني، و الثري البخيل ، و صاحب البستان الذي تمثل القدر والقضاء المحتوم , و إلى موقف أخلاقي آخر عنــد **القـــروي** يتنــاول فـــيه الـــغيرة و الحسد بقصيدة رمزية يتناول فيها قصة حقيقية بينه و بين أحد أساتذته الذين

---

[1] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص279 .

تتلمذ على يدهم ، إلا أنّ هذا الأستاذ حاول يائسا محاكاة الشاعر في نظمه، و لم يستطع فمال إلى الدعوة للمسيحية و السلام, لتعويض فشله في مجال الشعر ، فنظم شـــاعرنا هذه القصيدة بعنوان "الدب المترهب" قائلا : ([1]) (الخفيف)

حَلُـــمَ الدّبُ بِالسيـــادةِ يَومـــًا # وَ اشتهَـــى أنْ يَكونَ ليثًا أغلَبْ

غَيرَ أنّ الزئيرَ أعياهُ فَارتَـــدّ # مُغْيظـــا يبِّرد الغَـــيظَ بالسَّـــبْ

و فيه بيّن يأس معلمه في محاكاة شهرته، فرمز إليه بـــ : "الدب "، و رمز إلى نفســـه بـــ : "الليث" ليقول أيضا :

وُتنادَي فِي الناسِ آمنتُ بالله # وَ تَدعُو إلى الطهارَة و الحُبْ

وَمضَى دُبنا التقـــيُّ مُذيعـــًا # نَبَـــأ كاذبًـــا بيـــوقٍ أكـــذبْ

و هنا يصور كذب و بهتان هذا الرجل في دعوته .

ليقول : لم يُطقْ صُحبَـــة الليوثِ فَأمـــسَى # ذاهبًـــا فِي نِفاقِهِ ألـــفَ مَذهبْ

فَهوَ حِينا ذِئبٌ وَ حِينًـــا خَـــروفٌ # وَ هُو فِي أغلبِ الأحَايينِ ثعلبْ

و في الأخير خلصَ إلى فشل هذا الرجل في بلوغ شهرة الشاعر و عاد لغيرته و حقده كالثعلب الغادر الذي لا يُؤمن شره ، و من خـــلال ذلك تتضح رمزية القصة الكـــــلية في عدة نقاط أهمها :

– إنّ الطبع يغلب التطبع في الإنسان .

– الغيرة و الحقد طريقان لا يوصلان إلى الشهرة و السؤدد .

– الدعوة إلى المسيحية و السلام من الدعاوي التي اختفى وراءها الكثير مـــن النـــاس ذوي الأخلاق السيئة, و في ذلك كله تضافرت الرموز الكنائية لا للتعبيـــر عـــن هـــذا الرجل و لا عن الشاعر بل التعبير عن فكرة المقابلة بين معنى الطبع و معنى التطبع .

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ,ص 69-70 .

ب – 2 – مجال الوطنيات و القوميات : في هذا المجال عبّر الشعراء عـــن دلالات رمزية تتصل بقضايا وطنية و تحريرية حقيقة، ألهبت مشاعر المهجريين فـــــصاغوها في قوالب قصصية رمزية، و من أهم نماذجها قصيدة "الغراب الغازي" **لجورج صيدح** التي تناول فيها قصة اغتصاب فلسطين من قبل اليهود قائلا : ([1]) (المتقارب)

تَطيّرتُ مِن ناعِـــبٍ فِي الصّباحْ # دَخيلٍ عَلى مَهرَجانِ السّنَـــا

مُغيـــرٍ يُمـــزِّقُ شَمَـــلَ الرّيـــاحْ # إذا دَافَعتْهُ عَـــنِ المُجتنَـــى

تَسَـــرّبَ فِي غُرفَتِي وَ استَـــرَاحْ # فَســـرَّبَ مِنـــهُ إليّ العَنَـــا

و بها يسقط زيارة الغراب إلى بيته و هو يشدو في مجلسه بحال الفلســطينيين الــذين عاشوا آمنين إلى أن حَلّ عليهم ظلم الصهاينة .

ليقول : كَرِهتُكَ ضَيَقًا دَجـــيَّ الوِشَـــاحْ # دَجِيُّ الحَوَاشِي دَجيُّ المُنَـــى

ُتسِيءُ وَ أنتَ طَليقُ السَّـــراحْ # وَ يَرزَحُ بِالقَيد مَنْ أحْسَنَـــا

و في هذا الـــموقف بيّن كـــرهه لهـــذا الزائر الأســـود بما أساء به، وهنا يرمـــز إلى المآسي التي سببها الصهاينة للفلسطينيين من اضطهاد و أسر .

ليقول : أحلَتُ عَـــليكَ النُّسورَ الغِضابْ # وَ لكنْ حَسَدتكَ يَا ابـــنَ التّـــرابْ

تَرُودُ الأعَالـــِي وَ أبقَـــى هُنـــا # فَعندَكَ مَا ليسَ عِندِي ... جنَاحْ

و في الأخير يُعبر من خلال سلوكه إزاء هذا الغراب عن ثورة الشـــعب الفلســـطيني الأبي و رمز إليه بالنسور الغضاب ، و يعود في الأخير إلى ذاته ليحســـد الغـــــراب على جناحيه, وهو يـــرمز بـــذلك إلى تـــوقه لزيارة موطنه و الـــتحليق في أجـــوائه و فـــي ذلك تعبيـــر عن الحرية و الانعتاق كمعنى رمزي كلي و شامل يتوق إليه كـــل كائن حي أكانوا أفرادا أو شعوبا .

---

[1] – جورج صيدح : شطايا حزيران ,ص 80 – 84 .

و في موقف قومي آخر عبر **نسيب عريضة** بقصة رمزية عن حال سورية الوطن و ما حلّت بها من نكبات الاستعمار التركي و الفرنسي عبر العصور, فأضحت مثل الشجرة اليابسة التي تكالبت عليها الكائنات بقصيدة "الشجرة اليابسة" قائلا :([1]) (مجزوء الرمل)

دَوحَةٌ جَرداءٌ فِي القَفْـــرْ # عُرِيّتْ مِنْ حُلَلٍ خُضْـــرْ

وَ رياحُ الليـــلِ وَ الفَجـــرْ # نَخَرَتْـــهَا أيّمَـــا نَخْـــرْ

و هنا يصف نسيب عريضة الموطن سوريا, و هي في مكان قـــفر تهب عـــليها رياح الـــظلم و الاستبداد بعدما كانت في أمن و استقرار ليقول :

أنْكرَتها العَيـــنُ ناظـــرة # وَ ازدَرتهَـــــا البُهُـــم نَافـــرة

وَ جَفتها الطيرُ هَاجِـــرة # ليـــسَ إلاّ الشمـــسُ هَاجـِـرة

و هنا يوضح و يرمز إلى غفلة البلدان العربية المجاورة لســـوريا و عـــدم الاكتـــراث لحالها و التهديدات التي تحوم حولها, ليقول :

عَظمةٌ بَيضَـــاءَ نَظّفَهـــا # ذِئـــبُ وَيـــــلٍ وَ تَلَقفَهَـــا

وَ غُرابُ البَينِ أشْرَفَهـــا # ظنَّها إذْ شَـــــامَ مَوقِفَهَـــا

جُثّـــةً قَامتْ مِنَ القبْـــرِ

و في هذا الموقف يعبر و يرمز إلى الظلم الـــذي سلـــط على سوريـــــا مـــن قبـــل الأعداء و يرمز إلى هذا الظلم بسيطرة المستعمرين من الذئاب و الغربـــان المتواليـــة ليخلص في الأخير إلى الإفصاح عن تلك الشجرة البائسة و اليابسة في قوله :

تلكَ سُورِيَـــا مَـــدَى الدَّهـــر # مَرصِـــدُ للبُـــومِ وَ النّسْـــر

[1] ـ نسيب عريضة:الأرواح الحائرة،ص 79 - 80

و من خلال ذلك عبر عن معنى(سوريا) و ما قاسته من ظنون في صورة رمزية كلية تتقاطع فيها بعض الرموز الجزئية من خلال (البُهم , والغربان ، والذئاب، والطيور) .

ب – 3– مجال التأملات : و في هــذا المجال الــفلسفي تناول الشعراء المهجريــون مواضيع كثيرة و متنوعة, و من أهمها موضوع الحرية في معانيها السامية ، فقد فهــم الشاعر المهجري معنى الحرية على أنّها شعور ذاتي ينبع من نفسية الإنسان و ليســت سلوكا ماديا يمارسه في الحياة، و في ذلك أورد **نسيب عريضة** معنى الحرية بمفهــوم عدم الشعور باليأس في قصيدة "رؤيا الطائر" و شــعاره في ذلك "لا يأس مع الحرية" إذ يقول : ([1]) **(الخفيف)**

ذكر الطائــرُ الريــاضَ فغنــَّى # و تناسَى باللحنِ أسْرًا وَ سِجْنــَا

وَ تَراءتْ لَــهُ الرِيــاضُ عَليهــا # يَرفلُ النُورَ...مَا أحَيلي وَ أسْنَى !

فَتداعَتْ حَواجزُ السّجنِ وَ الظلــِ # مَةِ وَ الــيــَأسِ حَولــهُ وَاطمأنَــَّا

و فيها يعبّر نسيب عريضة عن نفسه بــرمز الطائر الذي يعاني الغربة و الحرمــان في موطنه الثاني, فيحلق بخياله إلى الرياض الفسيحة, و ينسى بذلك غربته و حرمانه

ليقول أيضا : و انثنى يَرمقُ الخيالَ وَ يَشــدُو # مِن فُنونِ الإنشَادِ لحْنا فَلحْــنَا

وَ جَناحَــاهُ يَخفقــَانِ ابتهاجَــا # لخيالٍ رَأى بــِه مَــا تَمَنــَّى

و فيها صور عزم الطائر على التحليق في سجنه بخيالاته الــوردية، و مــا يتمنى

ليقول أيضا: صَدمَــا حَاجزَ الحَديــدِ فَعَــادَا # مُقشعِرينِ خِيبَــةً وَ استَكنَّــا

فَتَوارَى رَوضُ الخيالِ بَعيــدًا # و بَدَا دُونه الذي كانَ أدنــَى

و فيها بَيّنَ اصطدام جناحي الطائر بالحاجز ما يعكس اصطدام الخيال الوردي بالواقع المادي و هو السجن و به توارى هذا الخيال و حل اليأس و القنوط ليقول :

---

[1] – المرجع السابق : ص 203 -204 .

قفصٌ مُغلــقٌ به أشبــعَ اليــأ # سُ وَليدَ الرَجاءِ ضَربًا وَ طعنًا

فانزَوَى الطائرُ الأسِيرُ حَزينًــا # ليتَــهُ مَا رَأى وَ لَــمْ يَتَغَــنَّ

و بذلك بيّن دلالاته الرمزية الكلية التي تؤكد بــأنّ الــيأس أمَرّ من السجن ، وباليــأس تنقطع الآمال و الخيالات الوردية التي يحلق بها الــبشر في أجــواء الدنيا , ومنه يرفع شعاره القائل "لا يأس مع الحرية و لا حرية مع اليأس" .

و في قصيدة أخرى **لميخائيل نعيمة** بعنوان "إلى دُودة" يوحي الشاعر بدلالات رمزيــة في معنى الحرية الحقيقية و المتمثلة في شعور الإنسان بالقناعة الذاتية و الرضا النفسي و في ذلك يسرد هذه القصة الرمزية قائلا : ([1]) (الطويل)

وَ لوْ لا ضَبَابُ الشّكِ يَا دُودةَ الثــرَى # لكنتُ أُلاقِي فِي دَبيبِــكِ إيمَانِــي

وَ أزحَفُ فِي عَيشي نَظيرَكِ جَاهِــلاً # دَواعِي وَجدِي أوْ بَواعِث وُجدَانِي

وُ مُستسلمًــا فِي كُلّ أمْــرٍ وَ حَالــةٍ # كحِكمَةِ ربّي لا أحكَــامَ إنسَــانِ

فــفي هذه الأبيات يقارن نعيمة حاله بحال الــدودة الــصغيرة, ويــحاول أن يحاكيهــا في تجاهلها الأخطار و الهموم ، مستسلمة لقدرها ، لا خاضعة لغيرها ، ليقول :

و أنــتِ التي يَستَصغِرُ الكل قَدْرَها # وَ يَحسَبُها بَعضٌ زِيادَة نُقصَــانِ

تَدُبينَ فِي حُضنِ الحَيَــاةِ طليقَــةً # وَ لا هَمّ يُضنِيكِ بِأسرَارِ أكــوَانِ

و هنا يصور نعيمة حال الدودة و هي الكائن الحقير الذي يمشي في الأرض بلا هم و لا نكد يقول :

و مَا أنتِ فِي عَيــنِ الحَيَــاةِ دَميمَــةً # وَ أصغرَ قَــدرًا مِن نُســورٍ وَ عُقبَانِ

فَلا التّبرُ أغلَى عِندَهَــا مِن تُرابِهــا # وَ لا المَاسُ أسنَى مِن حِجَارَةٍ وَ صَوّانِ

---

[1] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون , ص 81 – 84 .

و هاهنا يبين نعيمة معنى الحرية و الانعتاق في رضا الدودة بقدرها و عدم شعورها بالنقص و الدونية أمام الكائنات القوية و أمام الجمادات النفيسة ، و بذلك يرمز الشاعر إلى دلالة كلية و شاملة من خلال الرموز الجزئية المتسربة إلى القصيدة,و التي فحواها أنّ "لا حرية بدون قناعة ولا قناعة بدون حرية "

نتائج و فوائد

و من خلال هذا الفحص الموجز لطبائع و أبعاد الرمز في الشعر المهجري الحديث نخلص إلى رصد الخصائص التشكيلية للرمز المهجري و أهمها :

– الرمز المهجري رمز شفاف بعيد عن السريالية و عن الغموض السائد في الرمز الغربي الحديث، وقد اتكأ على عنصر المجاز من كناية و استعارة و به استطاع الشاعر أن يترجم أفكاره و مشاعره في تشكيلات أسلوبية بارزة .

– اعتمد الرمز المهجري على صورة الكناية في أوجز صورها, ليقترب من اللغز أحيانا, و بالكناية وظف اللفظ المفرد أو التركيب الإضافي,و سعى إلى المحتوى الدلالي من ورائهما مما يجعل من السهل فهم هذا الرمز بدون تعقيد, إذ لم تبتعد هذه الألفاظ أو التراكيب عن المعاني الشائعة قديما مثل توظيف (التاج) للتعبير عن السلطة أو (الخميس) للتعبير عن الجيش, أو (أيوب) للتعبير عن الصبر ، كما خَصّ بعض الألفاظ بكنايات خاصة من مثل (بثوب حداد) للتعبير عن الكتابة، و (الفئران) للتعبير عن الحكام العرب .

– اعتمد الرمز المهجري على صورة الكناية في شكل عبارة أو جملة تامة، فردد الشعراء بعض الكنايات الشائعة من مثل (ضرب أخماسه في أسداسه) للتعبير عن الحسرة و الخيبة، و(استرد شبابه) للتعبير عن النشاط و الحيوية ، كما خصّ بعض الكنايات بمعان خاصة من مثل (النار ملءُ الكبُود) للتعبير عن الشوق ، و أو عبارة (تنفر الظبا من غدير الذئاب) للتعبير عن الفرار و الهروب .

- اتكأ الــرمز الــمهجري على الاستعارة الــتمثيلية ليتعرض إلى الرمز الموضوعي وهو رمز يتناول موضوعا عاما في شكل قصص رمزي أو حكائي رمزي, و غالبا من ينطلق الشاعر في هذا الرمز من الفكرة المجردة ليجسدها محسوسةً في شــكل قصـــة بشخصيات, و حوادث, و حوارات، وليصل فيها أخيرا إلى الشعار أو الــمعنى الدلالي و الرمزي الشامل ، و هذا بالاعتماد الواضح على بعض الرموز الكنائية و التشــبيهية الجزئية التي تتسرب ــ حتما ــ إلى جسد القصص الرمزي .

- تناول الرمزي المهجري التمثيلي مجالات عديدة أهمها ثلاث مجالات و هي :مجـــال الأخلاقيات, و مجال الوطنيات, و مجال التأملات الفلسفية ، و في كل مجـــال يطـــرق الشاعر موضوعا معينا ليحلله وسط القصص الرمزي, و من خلاله يكشف عن مواقف و رؤى إنـــسانية مـــتنوعة, و مما يلاحظ على مـــثل هـــذا الـــرمز هو الاعــــتماد على محسوسات من الطبيعة الحية (حيوانات ، طيور), أو الجامدة (أشجار ، الطـــين أحجار)، و عادة من تكون هذه المحسوسات عناوين لقصائد كاملة .

الفصل الرابع : الشِّعرُ المَهجَري و النَّسق ُالجَمَالِي

تمهيــــــــد :

المبحث الأول : مَصَادِر التّفضِيل الجَمَالي في الشعر المَهجري

I – مَصَادر التّفضِيل اللغويّة .

II – مَصَادر التّفضِيل الشّخصِيّة .

<u>المبحث الثاني</u> : آثارُ التّفضِيل الجَمَالي للشعر المهجري

I – آثار التّلقِي الشّخصيّة .

II – آثارُ التّلقِي البيئيّة .

<u>تمهيـــــــد</u> :

من صميم ما سَلف من تحليل و تركيب للأنساق الفنية بأبعادها التـــكوينية (العاطفيـــة و التعبيرية), و الشكلية (الصوتية و النظمية)، و المضمونية (الـــدلالية و التصويرية و الرمزية) نكون قد أثرنا ــ و لو بقدر ما ــ الجانب الــفنيّ في الـــشعر المهجري و الذي يرتبط – لا محالة – بالجانب الجمالي, أو المُكون و النسق الجمالي؛ و هو ذلك الشعور الخاص الذي ينبعث بداخلنا عندما نتعرض لأيّ عمل فني أو نتلقاه , فيحـــدث فينا ذلك التأثير الخاص و المتميز في شكل تأثير جمالي نفسي أو بيئي ، و لقد أشـــار مؤرخ الفن الأمريكي "**إروين بانوفسكي**" إلى العلاقة بين القطـــب الفنـــي و القطـــب

الجمالي ؛ فإذا كان القطب الفني – حسب رأيه – هو << النص الفعلي أو الموضوعي الذي أبدعه الكاتب أو الفنان ، فالقطب الجمـــالي هو القطب المُــدرك أو هـــو عمليـــة التحقق ، أو الخبرة التي تتحقق للقارئ أو المشاهد أو المستمع من خلاله >> .([1])

ولا يبتعد الجمال في النّص الأدبي عن جمال الأسلوب و طريقـــة التعبيـــر ، فـــالفن الجميل هو أيضا شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان الـــمعرفية, و الانفعالية و الاجتماعية, و السياسية حول الـــذات و العالم و علاقة هـــذه الذات بـــهذا الـــــعالم و لتحليل و رصد الأنساق الجمالية في الشعر المهجري الحديث سنعمد في هذا الفصل إلى مبحثين ، نتطرق في المبحث الأول إلى رصد مصادر الجمال أو التفضيل الجمالي من خلال اللغة الشعرية المهجرية بتتبع المصادر الجمالية القوية و البارزة فيها, كمـــا نتعرض أيضا إلى مصادر من نوع آخر ترتبط بالذات الشاعرة لرصدها, و بيان مدى فعاليتها في إمداد المتلقي بالخبرات الجمالية من خلال الأنساق الشعرية الموظفة ، أمّـــا المبحث الثاني فسنناقش فيه آثار هذا التفضيل الجمالي على المتلقي مباشرة في شـــكل مظاهر جمالية ذاتية و أخرى مظاهر بيئية, تساعد المتلقي على ترسيخ بعض الخبرات الاجتماعية, و العقائدية, و السياسية في حياته اليومية ، و من هنا نصل إلـــى كشـــف جماليات الشعر المهجري الحديث, و من خلاله أسس و آثار تفضيل المتلقـــي العربـــي لهذه الظاهرة الشعرية الحديثة .

ولا يتأتى لنا ذلك إلا بالتركيز على أهم و أبرز النماذج الشعرية المهجريـــة التـــي تزخر بها و تشعّ فيها هذه السّمات الـــجمالية مـــن مــــختلف الاتجاهـــات الشـــعرية الـــمهجرية من دون الفصل أو التمييز بين هذه المدارس علـــى اعتبـــار أنّ الظـــاهرة الجمالية المهجرية هي ظاهرة و طَفرة عامة سادت في فترة زمنية معينة, فهـــي كُـــلٌّ متكامل في نسق فـــني و جمالي موحّد بشماله و جنوبه ، كما لا يمكننا بهذا الصدد أنّ نفصل السّمة الأسلوبية عن السّمة الجمالية ، لأنّه و مهما كانت الأسلوبية مـــن العلـــوم الـــتي تسعى إلى عَلمنَة الظاهـــرة الأدبية و النـــزوع بالأحكام الـــنقدية مـــا أمكـــــن

[1] – شاكر عبد الحميد : (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ,ع 267 ، ص 323 .

عن الانطباع و اكتشاف السر في ضروب الانفعال التي يخلفهـــا الأثـــر أو الـــنص الشعري في متقبلهِ ([1]), فأنّ هذا المُتقبل / المُتلقي – و مع مرور الزمن – لم يعد ذلـــك المتذوق الانطباعي الذاتي الذي يعتمد على الإحساس الفطري، بل أصبح طرفًا مُشاركا في العملية الإبداعية, باعتماده أيضا على الإدراك العقلي و الحِسّ الجمالي الموضوعي للظاهرة الأسلوبية ([2]) ,هذه الظاهرة التي تعتمد في الكثير من الأحيان علـــى الشـــحن العاطفي و الوجداني في اللغة الشعرية الحديثة مما يشكل مظهرا بـــارزا فـــي انفتـــاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري الذي لا يمكن الاســـتغناء عـــنه, و بـــخاصة إذا فُهم الأدب على أنّه تـــعميق و تجذير للجانب الإنساني الذي يوصف بأنّـــه مركـــز العمل الأدبي ([3]), فالـــجمال اللغوي الأسلوبي – كما قيل – موجود في كل أنشـــطة اللغة و جوانبها و أنواعها, و لكن تبرز هذه الظاهرة في اللغة الشعرية المكثفة بالنص الشعري أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى << ففي الـــقصيدة يـــنصهر الشكل (اللغة) و المضمون (المعنى / الفكرة) و يصيران شيئا واحدا أو كلا شاملا حيث تتحول فيـــه اللغة إلى هدف بذاته >> ([4]). لذلك كلّه يقف التحليل الأسلوبي بمثابة العمل النقـــدي الذي يركز على الصياغة اللغوية للنص الإبداعي, و مهمته فـــي ذلـــك فحـــص هـــذه الصياغة للكشف عن القيمة الجمالية لكي لا يُقالَ في الأخير << هـــذا جيـــد ، و هـــذا رديء ، و إنّما يُقال: هكذا أجد صلة اللغة بالنص ، و هكذا أجد تنظيمها ، و ســـياقاتها و بنياتها، و أساليبها >> ([5])، و هو ما يتقاطع ضمنيا مع رأي أحد الباحثين في المجال الأسلـــوبي الجمالي، إذ يوجه نصيحة إلى النقاد الأسلوبيين فيقـــول << مـــن أراد أن يدرسَ أسلوب عمل فني فإنّ عليه أولا أن يدعَ العمل يؤثر فيه بعمق من غير أن يكون له أفـــكار جانـــبية تتصل بالسّمات الأسلوبية, أو يتركها هـــي بنفسها تبـــادره بـــذلك و سيكون هناك الكثير منها ... ذلك أنّ الدراسة الأسلوبية لا تعني فقط ملاحظة ما يتم

---

[1] – ينظر:نور الدين السد ، الموسم الأدبي ،ع 04 ،معهد اللغة و الآداب العربية ،تيزي وزو 1991 م الجزائر ص02 .

[2] – ينظر: بوجمعة بوبعيو، النص الشعري بين الإبداع و التلقي(مقال) ، الموسم الأدبي ، ص 66 .

[3] – ينظر:موسى سامح ربايعة : الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها) ، ص 10 .

[4] – محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، ص09 .

[5] – يوسف أبو العدوس : البلاغة والأسلوبية ، ص 171 .

التعبير عنه، و إنّما يعني أيضا كيف يتم التعبير عنه >> ([1]) للوصول إلــى تحقيــق الشعــرية من خـــلال رصـــد جوانب النّص المختلفـــة, و مـــا يعلق بـــــكل جانـــب من مقاييس أسلـــوبية ، تحقـــق فـــردانية الأسلوب القائـــم على ذلك النسيـــج وذلـــك التوافــق << في اختيار المــواد اللفظية والمعنوية و توليفها مَنزعًا يَبينُ عن منحى مخصوص في القول الشعـــري يتميز به هذا الشاعر أو ذاك >> ([2]).

المبحث الأول : مَصادر التّفضيل الجَمَالي في الشعر المهجري

I – مَصـــادر التفضيـــل اللغويّـــة

أ – بين الجِـــدّة / الألفَـــــة

ب– بين العُمـــق / الغُمــوض

---

[1] – فولفغانغ كايزر : العمل الفني اللغوي (مدخل إلى علم الأدب) ت أبو العيد دودو، ص 498 .

[2] – الأخضر جمعي : قراءات في التنظير الأدبي و التفكير الأسلوبي عند العرب ، دار البشائر للنشر و الاتصال الرغاية ,2002 م الجزائر, ص 83 .

ج – بين الجَزالـــة / البَساطـــــة

II – <u>مصـــادر التفضيـــل الشخصيـــة</u>

أ – بين الإدرَاك / الإحسَــــــاس

ب– بين الشَخصانيّـــة / التَــقمــص

ج– بين التَواصـــــل / الانقِطــــاع

<u>المبحث الأول : مصادر التفضيل الجمالي في الشعر المهجري</u>

إنّ موضوع الجمال هو موضوع بحجم الكون ، و إنّ الكون من بدايته إلى نهايته خُلق من الجمال المجرد, و كل شيء فيه جــميل، جمال في الــصفة و الدقة ، جمـــال في الشكل والمضمون، وهذا الفهم لمعنى الجمال ينكشف بمقدار الإدراك و الوعي لدى المتقبل ([1]), وفي هــذا الصدد يرى الفيلسوف "**كانط/ Kant**", و هو يحدد الجمال في كتابه "نقد الحكم" **Critique of jugement** "<< الجميل هو الذي يرضـــي الجميـــع بدون سابق فكرة أو صورة ذهنية >> ([2])،ويعود في موقف آخر ليري أنّ آثار العبقرية عند الأقدمين في الجمال << هي شبه منائر تهـــدي طـــلاب الفـــن و ذوي الموهبـــة

---

[1] – ينظر : جعفر إصلاح ,رحلة اكتشاف من عالم الشكل إلى عالم الباطن, (مقال) العربي ، ع 543 وزارة الإعلام الكويتية ، 2004 م, الكويت ص 123 .

[2] – روز غريب : النقد الجمالي في النقد العربي ص 07 .

الناشئة،و مُــثل عليا يتطلعون إليها, لتوقظ مواهبهم, فينظر إليها الطــلاب كمصـــادر وحي, و النقاد كمقاييس للحكم, و يحاولون أن يستخرجوا منها أسرار الجمال >> ([1]).

من المقرر أن أوّل من استخدم اصطلاح "الجمال" (**Esthétique**) بمعناه الحديث هو الفيلسوف "**ألكسندر باومجارتن**" (1914 – 1962م) حيث حدد فلســفة الجمـــال بمعرفة الشيء الجميل سواء في الطبيعة أو في الفن من ناحية خصائصــــه, و حالاتـــه وأنواع الجمال في إطار نظرية الجمال و قوانينها ، و الجمال من الوجهة النفسية هـــو اكتساب التجربة الجمالية و الإمتاع فيها ، ورصد عملية الإبداع الفني بذاتها مما جعلت من ميدان الجمال علما دقيقا يولي أهمية خاصة للإدراك الجمالي ([2]).

ومن الثابت أيضا أنّ الشعر فن جميل ينشأ عن الناحية الوجدانية للـــنفس البشـــرية فيعبر بلغته و أساليبه التعبيرية عن أنواع الانفعال و العواطف ([3])، و على هذا فـــإنّ كلّ قصيدة في الشعر تقدم لنا عالما تمت صياغته بشكل موحّد في أشكال تعبيرية وفنية تمثل أسلوب ما في هذا العمل الفني ، و فهم هذا الأسلوب يعني فهم عناصر تشكيل هذا العالم و بنائه الحسي الموحد ، و يمكننا آنـــذاك أن نقـــول عن ذلك الأسلوب أنّه أنماط و أشكال مختلفة من الإدراك الحسي الجمالي ([4]), و لا يتم هذا الإدراك إلا من خـــلال الدراسة الجمالية المشروطة بمنهجية تقوم على أساس الاهتمام بعملية التلقي و التقبـــل الجمالي ، و هذا يعني دخول طرف أو قطب المتلقي كعنصر فعّال في إنتاج الجماليـــة مع وجود دور مكافئ له يقوم به العمل الفني الشعري ([5]) .

و يبرز هنا دور المتقبل/ المتلقي في إدراك القيمة الجمالية خاصة إذا تم التوافق بـــين الـــجمال في العمل الشعري و روح المتلقي ، و من ثم نستطيع القول إنّ حياة العمـــل الفني يكيفها الإدراك المباشر المزدوج بين المؤلف المبدع و المتلقي لهذا الإبـــداع ([6])

---

[1] – المرجع نفسه : ص 07 .

[2] – ينظر : محمد صالح الضالع , الأسلوبية الصوتية ,ص 18 .

[3] – ينظر : أحمد الشايب : الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، ص 73 .

[4] –ينظر : فولفغانغ كايزر , العمل الفني اللغوي (مدخل لعلم الأدب) ت , أبو العيد دودو ، ص 444 .

[5] – ينظر :محمد فكري الجزار ، لسانيات الاختلاف , الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص ، ص - 2 - 3.

[6] – ينظر : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 38 .

و لا يتم هذا الإدراك الموضوعي إلا بالتركيز على مصادر الاستجابة أو التفضيل الجمالي المختلفة و من هنا وجدنا انقسام المفكرين حول هذه المصادر, فمنهم من يتكلم عن الجمال الذي في الأشياء, أو في التعبير, أو في الصورة ، و آخرون يتكلمون عن الجمال في الشعور، أو في المعنى، أو في الموضوع, ومنه كان من السهل علينا أن ندرك أنّه لا تعارض بين الفريقين لأنّ كلا منهما يُقوِّم الجمال في جانب واحد من جانبي العمل الفني ([1]).

و من خلال ذلك كله سنعمد إلى رصد مصادر الاستجابة الجمالية أو التفضيل الجمالي في مستويين أولهما مستوى المصادر اللغوية (الشكلية و المضمونية) في اللغة الشعرية المهجرية بالتركيز على ثنائيات جَمالية أبرزها : الجدة / الألفة ، العمق / الغموض ، الجزالة /البساطة، و ثانيهما مستوى المصادر الشخصية أو البشرية الخاصة بالمبدع بالتركيز على ثنائيات موضوعية و ذاتية أهمها الإدراك / الإحساس ، روح التفرد (الشخصانيّة) / التقمص ، التواصل / الانقطاع .

I – مصادر التفضيل اللغوية :

تُوصف اللغة في الشعر بأنّها من أكبر مصادر الجمال و لذلك قال أحد النقاد الجَمَاليين << إنّ الشعر يرفع الحجاب عن الجمال المخبأ في العالم >> ([2]) ، فاللغة الشعرية بمفرداتها, و جملها, و تركيباتها الإبداعية, و صورها، و موسيقاها , هي في حقيقة أمرها عناصر الجمال التي تهيمن على قلوبنا, و عواطفنا, و مشاعرنا ([3]) وحسب القارئ / المتذوق بعد ذلك أن يضع نفسه في مواجهة هذه اللغة الشعرية و تتبع مصادر الجمال فيها ؛ برصد أساليبها, و دلالاتها, و صلتها بالمجتمع و الحياة, و ما فيها من جدّة و طرافة, و من قدرة على البقاء في الزمان و المكان مهما اختلفا

---

[1] – ينظر : المرجع نفسه ، ص 55 .

[2] – علي خدري : نقد الشعر (مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث) ,ص 61 .

[3] – ينظر : عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب, ص 41 .

أو تباعدا ، و من حيث ما تشتمل عليه من جذب, و تأثير, و مخاطبة لشعور الإنســـان حتى تتشبع حواسه الجمالية بهذا المصدر الذي لا ينضب .

لا تختلف اللغة الشعرية في الشعر المهجري عن اللغة الشعرية الحديثة في الوطن العربي , إذ يرى الدارسون المحدثون أنّ هذه اللغة تمازجت فيها أصداء اللغة الشعرية القديمة بشتى مستوياتها مع أصداء اللغة الشعرية الحديثة إبـــان الحركة الرومانتيكيـــة في الوطن العربي بتأثير الآداب الأوروبية الوافدة أضف إلى ذلـــك التـــأثير المباشـــر للصياغة اللغوية الغربية على اللغة الشعرية المهجرية في أمريكـــا, و هـــي عوامـــل ساعدت على تكامل اللغة الشعرية المهجرية و ثرائها بمصادر و قيم جماليـــة مختلفـــة على مستوى الشكل و المضمون، و الميزة التي تقررت بها اللغة الشعرية المهجرية هو تحقيق ذلك الترابط العجيب بينها و بين ناظمها و متلقيها, و كأنّ الشـــعر المهجـــري- حســـب بعض النقاد << جماله في لفظه و معناه مثلما هو في شخص ناظمه و متذوقه << ([1]).

إنّ من أسرار جمال اللغة الشعرية المهجرية و تَفضيلها هو اعتمادها على بعـــض المصادر اللغوية البارزة التي ساهمت في تلقي هذا الشعر و تداولـــه فـــي الأوســـاط التربوية و الأكاديمية, و من أهم هذه المصادر :

أ – <u>الجـــدة / الألفـــة</u> :

الجِـــدَّة في الشعر تخص الصياغة اللغوية << فتتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدبي ، مما لا يتقيد بأنماط سائدة ، و لا معـــايير مُطـــردة ، فَيختـــرق ســـلم المقاييس بما يهتك حواجز التقليد، و عندئذ يصبح للأديب سلطان على المتلقي >> ([2]) أمّا الجِدّة التي تخص المضمون فهي تعني سعي الشاعر إلى معالجة الأغراض الفنيـــة

---

[1] – محمد طه عصر : سيكولوجية الشعر ، ص 4 .

[2] – علي خدري : نقد الشعر (مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث) ,ص111.

التي تحرره من التواتر المألوف ، ليلفت بها أنظار المتلقي ([1])، و كثيرا ما تتوافق الجدة في الصياغة مع الجدة في المضمون و خاصة في الشعر المهجري الحديث .

أمّا **الألفة** فتأتي بعد الجِدّة << فعندما يكون المثير الجمالي غير مألوف أو جديدا تسود الرغبة في التعود عليه, و من ثم يؤدي التعرض أو الألفة إلى تزايد التفضيل له ، أمّا عندما يصبح هذا المثير مألوفا, فإنّ التشبع به يتصاعد ، و من ثم يؤدي التعرض الإضافي له إلى تناقص التفضيل الخاص به >> ([2])، و كثيرا ما تُحدث الجِدة حالة خاصة من حب الاستطلاع أو الفضول ، و إنّ التعرض المتكرر للمثيرات الجديدة تتولد عنه – بالضرورة – حالة من الألفة به, و من ثمة حالة من الارتقاء في عملية التواصل بالموضوع الجديد, و بالتالي فإنّ الأعمال الفنية التي تُرى أو تُسمع في فترات زمنية متباعدة قد تكون مُريحة جماليا بدرجة أكبر من التي تُرى أو تُسمع على نحو متكرر .([3])

إنّ من أهم نماذج الجدة و الألفة في الصياغة و المضمون الشعري بالشعر المهجري القصائد النتف أو الومضات (جمع النتفة أو الوَمضة) عند **القروي** ، فهو يتناول قضايا إنسانية, و حياتية جديدة، ومعاصرة في أشكال و صيغ لغوية مبتكرة يلخص بها التجربة الشعرية الخاصة به , مع احتواء هذه النماذج على دلالات شخصية و فكرية مكثفة تكشف عن رؤية، و موقف إزاء الحياة و الناس و من أهمها نتفة بعنوان "يا شاري الصّيت", إذ يقول : ([4]) (البسيط)

يا شاري الصّيت إن لمْ تُعط مَوهبةً # من السّماءِ فلنْ يُعطيكها النّاسُ

قَصرُ الذكاءِ عَلى التَذييع آخره # عَقمٌ و عَاقبةُ التَبذير إفْلاسُ

فالقروي يتناول في هذه النتفة موضوع الشهرة بمرادفات الصّيت و التذييع و يربطها بالموهبة الربانية, و بيّن موقف الناس و موقف الشاعر منها في صياغة شعرية اعتمد

[1] – ينظر : المرجع نفسه , ص 111.
[2] - شاكر عبد الحميد : (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ، ص53 .
[3] - ينظر : المرجع نفسه ,ص50-51 .
[4] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة : ص 261 .

فيـــها على تركيبات لغـــوية نادرة من مـــثل (فلن يعطيكها الناسُ) أي تأخير الفاعل على المفعولين، مع الاعتماد على بعض الصيغ الصرفية من مثل صيغة تفعيل (تذييع / تبذير)، و المجاورة الصوتية بين وحدتين صوتيتين متشابهتين فـــي (عـــقم و عاقبة) وهي مظاهر لغوية بارزة ، فـــمثل هذه الصياغة مع المعاني المتكاملة يثير في المتلقي شيئا فشيئا نوعا من الألفة تكاد تصل إلى درجة الحِكمة في البيت الأول ، فعلى الرغم من تطلع الشاعر إلى تراث العرب و حرصه على البقاء في فلكه، فإنّه سعى في الوقت نفســـه لـــخلق صورة ذاتية قادرة على نقل تجربته الجديدة الحافلة بالأسى، فـــنجده في بعض أشعاره يلجأ إلى ابتداع صور مُعجمية جديدة، و منها: ([1]) (البسيط)

لا أنشدُ الشعرَ إلا حِينَ يَجرَحُنِـــي # رَيبُ الزمانِ وَ يُشقى قَلبي التَرَحُ

مِثل الفُوتوغراف يبقى سَاكنًا أبـــدًا # وَ ليسَ يُنشدُ إلا حِينَ يَنجَـــرِحُ

ففي البيت الأول نلمس أصالة القروي اللغوية و افتتانه بالأساليب العربية القديمة ، أمّا في البيت الثاني فقد أورد بعض الصور المعجمية المألوفة في التعامل البشري اليـــومي و الغـــريبة عن الصياغة اللـــغوية الشعرية، و هي لفظة (الفوتوغراف) التي تـــوحي بالسكون و الثبات ، و ذلك كله ليعبّر عن حالة نفسية تنتاب الشعراء من قديم الزمـــان فاستطاع القروي بها أنْ يوظف صورة شعرية جديدة تعتمد علـــى تشـــخيص الزمـــان والترح، ومن الصورة الجديدة و ألفاظها المتداولة في الاســـتعمال اليـــومي مقطوعـــة أخرى يعبّر فيها عن مفهوم الحياة عنده، فيقول : ([2]) (الخفيف)

إنّمـــا الحَـــيُّ نَسمَـــةٌ تَتَغَـــدَّى # بِالنّسيمَـــات مِنْ فَمٍ أوْ مَعطَسْ

لوْ حَجَبنَا الهَواءَ عَنْ أنفِ ليـــثٍ # لهَوَى فِي دَقيقةٍ فَاقــدَ الحِـسْ

فَمِن اختيارات القروي المُعجمية توظيفه لوحدات (النسيمات / معطس / أنـــف ليـــث/ دقيقة)، و هي اختيارات قليلة الـــورود في الشعر العربي استطاع أن يؤلف بينها ليعبر عن معنى جديد للحياة ينطبق على نسمة من نسماتها ، و اتخذ القروي من البيت الثاني

---

[1] – ينظر : عمر الدقاق : القروي الشاعر الثائر , ص103 – 104 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة ، ص 263 .

حجّة ودليلا على هذا المفهوم رغم أنّ هذا الدليل لا يتبادر إلى ذهن المتلقي و لا يعــد فكرة متداولة بين متلقي الشعر الحديث, إلا إذا تكــرر ورود هذا المفــهوم مما يزيــد في التعود عليه و من ثمة حدوث الألفة في تلقيه .

أمّا عند **إيليا أبي ماضي** فهو من الشعراء المُجددين الذين ضمّنوا قصــائدهم صــورا تجديدية شكلية ومعنوية، و أبو ماضي من الشعراء ذوي الــرؤية الثاقبة للوجود و من الذين أولعوا بالكون و الطبيعة, و بحثوا فيهما عن الحقيقة الأزلية, وعن ســر الوجود و عن قيمة هذه الحياة و هذا الإنسان، ففي قصيدة "لم أجد أحدا" يورد الشاعر همومــه من خلال مجموعة من المواضيع الشائكة، والتي استمدها من تجربته الحياتية, إذ يقول ([1]): (السريع)

مَــا قِيمــةُ الإنســانِ مُعتقــدًا # إنْ لمْ يَقلْ للنّــاسِ مَا اعتَقَــدا ؟

وَ الجَيــشُ تَحتَ البَندِ مُحتَشِــدًا # إنْ لمْ يَكنْ للحَــربِ مُحتَشِــدَا

ليقول أيضا : مَــاذَا يُفيدُ الصَّــوتَ مُرتفعًــا # إنْ لمْ يَكنْ للصّوتِ ثَمَّ صَــدَى ؟

و النُّــورُ مُنبثقًــا وَ مُنتشِــرًا # إنْ لمْ يَكنْ للنّاسِ فِيــهِ هُــدَى!

فالأبيات الأربعة تتضمن تساؤلات هي من طبيعة و نفسية الشاعر المضطربة, و فيهــا ينتقل من موضوع إلى آخر عن طريق العطف والحذف, فعطف الجيش على الإنســان مع حذف (ما قيمة), كما عطف النّور على الصوت مع حذف (مــاذا يفيــد)، و هــي صياغة لغوية شائعة في شعر أبي ماضي مما يؤدى إلى تعــود المتلقــي علــى هــذا الــنسق في شــعره، و هو ظــاهرة جــمالية بــارزة اعتمد فيهــا علــى تجنــيس الضــرب و الــعروض في الــبيتين الأول و الــثاني، كما يُكثر إيلــيا أبــو ماضي في اعــتماد التضادات و الــمتقابلات المعنوية، و هي ظاهــرة بــارزة فــي شــعره استطاع بها أن ينقل بعض المعاني المستحدثة ذات التأثير الجمــالي الفعّــال صــياغة ومضمونا, ففي التعبير عن معطيات الوجود التي لا قيمة لها عنده يقول ([2]):(الكامل)

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 251 .

[2] – المرجع السابق ، ص 208 .

مَنْ ليسَ يَضحكُ وَ الصّبَاحُ مُورِّدٌ # لمْ يَكتئبْ وَ الصّبحُ غَيرَ مُــورِدِ

سَّيانَ أحْلامٌ أرَاهَــا فِي الكَــرَى # عِندِي وَ أشياءٌ بِها اشتَملتْ يَــدِي

ليقول أيضا: قَبــلٌ كَبَعــدٍ حَالــــةٌ وَهمِيـــّةٌ # أمْسِي أنا يَومِي أنا وَ أنا غَدِي

فاعتمد أبو ماضي في البيت الأول على تضادات معنوية (يضحك/ يكتئب), (مورد/ غير مورد) إيــجابية و سلــبية، كما اعتمد على التكرار (الصّباح/الصّبح), وعبّر

عن معنى الحلم و اليقظة في البيت الثاني بوساطة معانٍ تخصها (أراها في الكترى /اشتملت يدي), وعمدَ في البيت الأخير إلى التماثل بين الحالات المتناقضة أوالمتنافرة و أسقطها على ذاته في الشطر الأخير، ومن هنا تبرز القيمة الجمالية جرّاء الصياغة اللغــوية الشرطية في الــبيت الأول و الصياغة الــتقريرية المفصلة في البيت الثاني الثالث , وهي أنساق تركيبية تتضمن ثنائيات ضدية متنوعة تحدث استجابات جَمالــية متكررة تساعد المتلقي على التعود عليها و التآلف معها، و في كل ذلك تــرتسم نفسية الشاعر وذوقــه << فهو الذي يطبع العبارة بطابع القــوة أو الجمال و يكسبــه روح الشاعر وشخصيته الفنية الممتازة ، و فيها يحتارُ النقاد و يسمونها مرّةً عبقرية الشاعر و مرة أخرى شيئا يدرك و لا يمكن تفسيره >> ([1]).

وإلى **ميخائيل نعيمة** صاحب النّزعة الصوفية التأملية الذي خاض غمار النفس البشرية بكل تناقضاتها و مفاجآتها ، كما خاض غمار الوجــود و الكــون, و أبحــر فــي أدق تفاصيله نجده في بعض قصائده الشاعر المحنك ذا التجارب و الخبرات الإنسانية ، ففي قصيــدة "يا رَفــيقي" يــتخذ من أخــيه الإنســان شاهدا حيًا عــلى عربدة هذه الحياة و على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان على مَرّ الزمان، فيقول : ([2]) (الخفيف)

قَدْ هَبطنا عَلى الحَياةِ ضُيوفًــا # لا وُلاةً نُديرُ مِنها خُطاهَــا

أوْ قُضاةً نَقضِي لهَا وَ عَليهَــا # أوغُزاةً نَبتزُّ مِنها حَلاهَــا

ليقول: فَجَنينَــا مِنَ الحَيــاةِ وَ لكــنْ # قَــدْ أعَدنَا إلى الحَياةِ جِنانَا

---

[1] – أحمد الشايب : الأسلوب (دراسة بلاغية...) ،ص 72 .

[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 75- 78 .

أكلنَـــا مِنهَـــا وَ لكنْ أكلنَـــا # وَ شَـــربنَا لحُومَنا وَ دِمانَا

وَمَضينَا وَ لا نَدامـــة فِينـــَا # وَ تـــركَنَا كؤُوسَنَا لسِوانَا

في هذه الأبيات يُورد نعيمة قِصّة الإنسان في الحياة باعتماده على معطيـــات إنســانية دقيقة تشمل دورة الحياة عند الإنسان من مولده إلى مماته, و تستمر هذه الـــدورة مـــع أناس آخرين في رؤية فلسفية جـــديدة تقر بأنّ الإنسان هو من الحياة و إليها، فالعطـــاء و الأخذ متبادل بين الإنسان و الحياة إلى الأبد ، بالاعتماد على صياغة لغويـــة حافلـــة بأصوات المدّ، و صُور العطف, و التكرار في تـــناسق جـــمالي شكلي تسترسله الأذن و يقتفيه الذهن و العقل، مما يحدث ألفة خاصة بهذا النسق الوارد يتصاعد كلما استمر المتلقي في تفحص القصيدة و تلقيها .كما أنّ **لإيـــاس فرحـــات** بعـــض المحطـــات و المـــواقف الإنـــسانية الـــجديدة عبّر عنها في قوالب جمالية جذابة صياغةً و مضمونًا و منها موقفه من الجمال ذاته ، إذ هو يتكلم عن جمال المرأة في أسلوب يَنمُ عن موقف معين إزاءها، فيقول ([1]): (الخفيف)

وَ جَمالُ النّســاءِ رَبٌ له المَجـــْـ# دُ وَ فـــِي كُلّ هَيكَـــلٍ مَعبُـــودُ

لوْ خَلتْ جَنّة الإلـــهِ مِـــنَ الحُـــو # رِ لمَا مَاتَ فِي الجِهادِ شَهيـــدُ

فَموقفُ الشاعر من الجمال واضح و جَليٌّ من خلال البيت الأول إلا أنّ هذا الموقـــف يكاد يكون مُتطرفا من وجهة نظر المتقبل الذي يرى أنّ الجمال سرٌ من أسرار الكـــون يدل على قدرة إلهية خاصة ، و هو ما أدى بالشاعر إلى توقع هذا الحكم, فأردف مـــا يشبه الدليل على هذا الحكم في البيت الثاني بواسطة الصياغة الشرطية الإمتناعية التي تركز على أهم نصيحة يقدمها الإنسان في سبيل الجمال لا في ســبيل الجنـــة، و هـــي الشهادة أو الموت, و غاية الشاعر في ذلك استمالة المتلقي بهذا الأسلوب و هذا المعنى و إثارة حاسته الجمالية لتحقيق الألفة و الجدة في ذات الوقت .

[1] – ينظر: أنس داود ، التجديد في الشعر المهجري ، ص 289 .

و في معنى آخر أكثر تطرفا وَجِدة يَعْمَدُ **فرحات** إلى تقييم طبيعة الإنسان و الحكم عليه بانطوائه على الشّر لا الخير، و في ذلك تشاؤمية كبيرة قد تضاهي تشاؤمية المعري في العصور القديمة ، فنجده في إحدى رباعياته يقول : ([1]) (البسيط)

مَعنَى العَدالةِ رُوحٌ طَارَ مُبْتَعِدَا # وَاللفظُ جِسمٌ طواهُ النّاسُ فِي الكُتبِ

يَشكو الضَعيفُ القَويَّ المُستبدَ و إنْ # يَقوَ استبدَ و مَا فِي الأمْرِ مِنْ عَجَبِ

فَالخير فِي البَعضِ بِالتهذيبِ مُكتسبٌ # وَ الشَرُ فِي الكلِّ طبعٌ غَيرَ مُكتسَبِ

فالقيمة الجمالية في هذه الأبيات تتضح من خلال تناول معنى الشر و الخير في مفهوم العدالة الإنسانية المفقودة كواقع، و المحفوظة كشكل مجرد من أيّة ممارسة في الحياة ليتدرج الشاعر إلى تلخيص هذا المعنى المفقود في صورة الصراع بين الضعيف و القوي, و يصل إلى الطبيعة الشريرة في البشر، و بهذا الموقف يحاول استدراج المتلقي إلى نفس الحكم باتخاذ الوسيلة ذاتها التي اتخذها في موقفه مع الجمال الأنثوي

ب – <u>العمق / الغموض</u>

العمق و الغموض أساسان جماليان و ضروريان للتعبير عن التجربة الشعرية الحاصلة من تراكم تجارب إنسانية, و عاطفية, و فنية عند الشعراء ، و يُعدّ **العمق** مَلمحا شعريا بارزا ضمن أسُس الشعرية الحديثة و المعاصرة، إذ ينطوي – في العادة – على تأويل جمالي أو تفهم جمالي واعٍ و عميق من قبل المتلقي في التعامل الدقيق و المستمر مع مضمون الأثر الفني ([2])، و العمق سِمة تدل على ذكاء الفنان أو الشاعر, و هو ذكاء تأملي إلهامي و إبداعي يكسب الأثر الفني نفحة شعرية و روعة فنية خاصة بعيدة عن المنفعة الموضوعية الحاصلة أو المستهلكة و عن الضبابية و الغموض السلبي و هو ما يؤدي بالضرورة إلى نوع من الصعوبة في تلقي المضامين و الأفكار المُعالجة جرّاء ما يلجأ إليه الفنان / الشاعر من تعريض, أو تلميح, أو تغريب للمعنى قصد إثارة الفكر، و إعمال عقل و ذهن المتلقي ، و قد قال النقاد قديما "المعنى في قلب الشاعر"

---

[1] – ينظر:سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 170 .

[2] – ينظر:روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ص 45 .

و قالوا أيضا "الســـهل يـــستتبع فــكرة حقيرة" ([1]), و هي مـــواقف تكشف عن أهمية و ضرورة هذا الأساس في الممارسة الشعرية الإبداعية .

و يُفسر العُمق عند المحدثين بأنّه إجراء و تقنية فنية من قبل الفنان الذي لا يحاول نقل الأشياء كما هي في العالم و الطبيعة, و إنّما بمحاولة الغوص في حقائقها بنظرة الثاقب ليكمل ما بها من نقص ، فيضفي عليها من نـــفسه الأشياء الكثيرة, مما يـــجعلها جميلة أو أكثر جمالا ([2])، فالتجربة الفنية << التي تتمتع بدرجة كبيرة من العمق هي التجربة التي يَبزغُ منها الشعر, والشاعر في حاجة إلى عمق التجربة أكثر مـــن حاجتـــه إلـــى التفصيل، وكلّما قلتْ تفصيلات الصورة و الحالة الشعورية زاد تأثيرها المباشر >> ([3])

أمّا **الغموض** فيفسر على أنّـــه يشتمل على استنتاج بأنّ المرء يمكنه أن يتعلم إذا أمكنه أنْ يتحرك بعمق تجارب كثيرة, و اكتساب معلومات جديدة عمّا يمكن أن يكون مخبوءا خلف السطح الظاهري ([4]), و الغموض بالضرورة عكس الوضوح, و هو الذي يبـــدو أكثر سهولة في استخلاص المعنى منه, و اكتشاف المتلقي للفكرة بيسر . ([5])

في الشعر المهجري الحديث مستويات عديدة في العمق و الغموض عكست في جُلّها ابتعاد الشاعر المهجري عن التصريح و البوح المباشر بخلجاته النفســية, و نزعاتـــه الفكرية, و مواقفه الإنسانية, و هـــي في بـــعض الأحـــيان بديل إيجابي عن الصـــمت أو الكتمان جراء ما يعانيه هذا الشاعر مع الذات والحياة ، و لنا في ذلك نماذج شعرية بارزة أهمها ما ورد عند **ميخائيل نعيمة** و الذي كان << يتحرق شوقا إلى المجهـــول و يَحنّ إلى عالم مثالي ، و يَبحث عن جوهر الحياة الإنسانية ، و عـــن المثـــل العليـــا

---

[1] – ينظر : المرجع نفسه ص 100 .

[2] – ينظر : عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 37 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 289 .

[4] – ينظر : شاكر عبد الحميد ، التفصيل الجمالي ، عالم المعرفة ، ص 395 .

[5] – ينظر : المرجع نفسه ص 396 .

المطلقة >> ([1])، ففي قصيدة "الآن" يطلق الشاعر صرخةً في وجه الآخر لـــيعزم على الرحيل و العزلة, إذ يقول : ([2]) (البسيط)

غدًا أردُ هباتَ الناسِ للناسِ # وَ عَنْ غِناهُم سَأستَغنِي بِإفلاسِي

ليتدرج بعد ذلك في تكثيف المعاني و تركيزها، إذ يقول بنفس القصيدة :

غدًا أعيــدُ بَقايَــا الطيــنِ للطيــنِ # وَ أطلقُ الرُوحَ مِن سِجنِ التَخامِينِ

وأتركُ المَوتَ للموتَى وَمَنْ وَلَــدُوا # وَ الخيرَ و الشرَ للدُنيَــا وَ للدِيــنِ

وألبــسُ العُريَ دَرعًا لا تُحَطِمُهُ # أيْدِي المَلائكَ أو أيدِي الشَياطينِ

ففي الموقف الأخير بالبيت السابق يتحرر نعيمة من الــذات الأخرى لا بهجرانها فقــط و لا بمعاداتها, بل يترك إحدى خصوصياته الضرورية, ألاّ و هي العري من اللبــاس ليتخذه درعا لا عارا أو سلوكا مقيتا، و في موقف آخــر يطرق الشــاعر فكرة الحياة والموت بأسلوب سهل ومعنى عميق قائم على الثنائية نفسها فيقول:([3]) (مجزوء الرجز)

إنْ شِئــتَ مُــتْ لتَحيَــا # أوْ عِــشْ لِكَــيْ تَمــوت

و في ذلك كشف الشاعر عــن إيــمان راسخ بأنّ الإنســان لم يخلق لــكي يتلاشــى في الموت ، و لم يمت ما دام من الله و فيه، و لكنّه يحيا ليعرف نفسه و يعرف الله .

في نفس الموضوع و المعنى يتناول **إيليا أبو ماضي** قضية الإنسان و علاقتــه بالحياة و الموت إذ يرى أنّ ذات الإنسان هي في آن واحد لحْدٌ و مهد, فيقول : ([4]) (المتدارك)

كَمْ أبحثُ بَيــنَ الأجْــرامِ # عَنِّــي وَ أنقــبُ فِي الأرْضِ

أحلامِي تُطمــرُ أحْلامِــي # بَعضِي مَدفُونٌ فِي بَعــضِي

لمْ أبصرْ ذاتِــي بِالأمْــسِ # فِي لــوحِ زُجــَاجِ أو مَــاءِ

بَل لاحَتْ نَفسِي فِي نَفسِي # فَهِــيَ المَرئِيّــةُ و الرَائِــي

[1] – محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر, ص 07 .
[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 106 – 107 .
[3] – ينظر:ثريا ملحس ، ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي ص 129 -130 .
[4] – إيليا أبو ماضي :أعمال الشعرية الكاملة ، ص 390

و **إيليا أبو ماضي** كميخائيل نعيمة و جبران خليل جبران يـــرى أنّ جـــوهر الـــنفس البشرية واحد ، وأنّ الإنسان عندما يصل إلى أعماق ذاته, فإنّما يُبصر فيها أعماق كل نفس بشرية، إذ يقول ([1]): **(الخفيف)**

كلّ مَنْ قد لقيتُ مِثلك يَا نَفــ # سي فِيمَا تُبدينَ أوْ تُخفينَــا

فَانظرِي مَرّةً إليــكِ مَليــًّا # تُبصِرِي الأولينَ والآخِرينَا

أمّا **نسيب عريضــة** فهو من الشعراء المهتمين بعوالمهم الداخلية، و المولعين بالمعرفة الخاصة للوجود والنفس البشـــريّة، فــقد كان يعاني الشعور بالحيرة في أعماق روحه <<و ظل يعتقد أنّ النفس تــظل في جوهرها – برغم المآسي – عذريةً بريئةً لا تَعلقُ بها شائبة من أدران هذا الوجود, وهو ينشدها في غيبوبة الشعر الرّوحية ، كما ينشدها في عالم الأحلام >> ([2])، ففي قصيدة "صرخة من الوادي" يتعرض إلى هــذا المعنـــى بتفاصيل غامضة و بصور حالمة تتم عن ضياع, إذ يقول : ([3]) **(مجزوء الكامل)**

نَفسِي عَلى بَحــرِ الأسَـــى # يَنتابُهَــا جَــزرٌ ومَـــــدٌّ

فَــتطِيــعُ ذَاهِلــةً وَحَــا # دي عِيسُهَــا للبأس يَحْدُو

تُصغِي إلى الأمواج تَلــــ # طمُ طوفَهــا لطمَــاً يَهُــدُّ

و شِراعُهَــا أمــلٌ تُمــُـ # زقُ وَ الرّياحُ عَليــهِ تَعْدُو

تَأبَى سِوَى الذِكرى وَفِي الــذ # ِكــرَى لهَا ألمٌ وَ سُهْــدٌ

و في نسق آخر يتناول **إلياس قنصل** رغباته النفسية من دون تحديدها, فراح يخـــوض في وصف مشاعره و عواطفه إزاءها بالتركيز على مصدرها الأول و الأخير, و هـــو النفس ذاتها بقصيدة "مناهل الجمر" يقول : ([4]) **(الطويل)**

قَضيــتُ حَياتِــي هَائمًــــا برغائــبٍ # تَحيّرَ فِي تَحديدِ أوصَافِهَــا فِكــرِي

تَلـــــوحُ لِعَينِــي كالسّــرابِ لِتائِــــهٍ # تَغلغَــلَ فِي أوصَالِــهِ ظمَأ الفَقْــرِ

---

[1] – المرجع نفسه , ص 611 .

[2] – محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر, ص 08 .

[3] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 118 .

[4] – ينظر: خالد محي الدين البرادعي , المهاجرة و المهاجرون مج 2 ، ص 949 -950 .

أمُــدُّ يَــدِي أبْغِي جَناهَــا فَتختَفِــــي # كمَا تَختفِي الأسرارُ فِي مَكمَنِ الصَّدْرِ

ليقول : شَقيتُ بِنفسٍ عَنْ ثَراهَا غَريبةً # تُكابدُ مِنْ جِسمِي ضُرُوبًا مِنَ الأسْــرِ

طلاسِمُ آمَالِي تَجرعُنِي الأسَى # وَ شَوقِي إلِى المَجهُول يُمعِنُ فِي قَهرِي

و العمق لا يتصل فقط بفكر الشاعر في الحياة بل يتصل كــذلك بالتجربـــة الذاتيـــة ، فالتّرحال من مكان إلى آخر تــجربة إنسانية انعكست علـــى نفســيته المضــطربة و المتقلبة, و من الشعراء الذين ناولوا هذه التجربة **جورج صيدح** صاحب الحِسّ المرهف, إذ يعكس ما عاناه من ذلك في قصيدة "المُهاجر" قائلا : ([1]) (الرمل)

مَلَّ عَيشَ السّلمِ فِي ظلِ السّلامة # فَمَشَى للبَحرِ يَستوحِي عرَامَـــه

رَكِـــبَ الأخطـــارَ فَاستَسهَلَهَـــا # مَركبـــًا و اجترَفَ المَوتَ أمَامَه

ليأتي بصورة مركزة و شديدة التأثير قائلا بنفس القصيد :

مِنْ جِهامِ السّحَابِ يَستسقِي الحَيَا # عَاصِرًا بِالكفِّ أثداءَ الجَهَامه

ثم يطرح قضية المال التي هي غاية كل مهاجر قائلا أيضا:

يَبعــثُ المَـــالَ سَلامًـــا للحِمَى # فَالحِمَى يَأبَى بِلا مَالٍ سَلامَه

و من التجارب الإنسانية التي عاشها الشاعر المهجري فقدانه لأقربائه و أحبائه، فيعود بالذكرى الأليمة ليسترجع أيامهم واصفا حالته بصور يلفها العمق و الغموض، و منهـــا ما ورد عن **القروي** في رثاء أبيه قائلا : ([2]) (الطويل)

تُرَى كيفَ مِنكَ الجِسمُ يَا أبتِي أمْسَى # وَ قدْ جازَ فِي مَثواهُ تَحتَ الثرَى خَمْسَا

لعُمرُك حَتَى الشمسُ يُطفِئهَا الرّدَى # وَ تُسكنُها الأقدَارُ مِنْ جَوّهَـــا رَمسَـــا

أمّا تجربة الحب و الصبابة, فقد ألهمت الكثير من شعراء المهجر, و منهم **رشيد أيوب** الذي تأثر بــشعر جبران خــليل جــبران, و مـــال إلى نزعته الــتأملية و الــفلسفية و الرومانتيكية حتى في شعره العاطفي, فابتعد عن الأوصاف الحسيّة للمرأة, و اكتفـــى بترتيل أحزانه وموقفه من المرأة على أساس التأمل في أعماق النفس و ردود أفعالهـــا

---

[1] – ينظر:المرجع نفسه ، ص 862 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة : ص 266 .

إزاء هذا الموضوع، ففي قصيدة "عَصير الرُّوح" يخاطب بها " سُليمى " ليصف لها لواعجه من مسافات معنوية لا مادية, و بمعاني قدسيّة قداسة المثل العليا التي شغلته ,إذ يقول : ([1]) (الوافر)

سَأجْمَعُ مَا تَكسَّرَ مِن فُؤادِي # وَ أحملُ مَا بِصدرِي مِنْ مَعَانِ

وَ أرحلُ عَنْ رُبوعِكِ يا سُليمَى # إلى دُنيَا تَصبَحُ بِها الأمَانِي

فَأنفَخُ فِي سَماءِ الحُبِّ نَايِي # وَ أنشدُ مَا بِنَفسِي مِنْ أغَانِي

و في ذلك نلمس دعوة جبران القائمة على اتجاه مثالي رومانتيكي تاقت إليها نفس رشيد أيوب << فزاد إعجابه به حينما دَعا إلى دينٍ يجعل التأمل في أعماق النفس أساس كل علاقة بين الإنسان و أخيه >> ([2]) ، و لكن شاعرا آخر **كشكر الله الجر** لم يتوان في التعبير عن هذه التجربة العاطفية بأساليب القدامى في شعر الأمويين و العباسيين الحسّي, فكثر حديثه عن المرأة و أوصافها الظاهرية إلا ما ندر من شعره في تجديد الصورة الشعرية، و ابتكار المعاني العميقة، فعاد هذا الشاعر في آخر أيامه ليقرّ بتعب فؤاده قائلا : ([3]) (مجزوء الكامل)

لا تُنهكِ العينينِ سُهْدَا # فَلَقدْ كَفاكَ ضَنًى و وَجْدَا

فَاطرَح سِلاحَكَ للسنينْ # فَلَقد لبستَ الشَيبَ غِمدَا

واخلدْ إلى الوَطنِ الذِي # أحببتُهُ قُربًا وَ بُعْدَا

و بذلك كان شعراء المهجر يشتركون في أنّ الميزة الكبرى لأدبهم و من ثمة شعرهم << أنه مستمد من صميم الحياة، والنفس البشرية، فطول تأملهم في خفايا الحياة وفي منازع النفس البشرية جعلهم ينتجون إنتاجهم الأدبي السّخي >> ([4]).

ج – الجزالة / البساطة

[1] – ينظر : خالد محي الدين البرادعي ،المهاجرة والمهاجرون ،مج 2 ، ص 662.
[2] – محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر, ص 8 .
[3] - ينظر : خالد محي الدين البرادعي , المهاجرة و المهاجرون مج 1 ، ص 221 .
[4] – المرجع السابق: ص 07 .

يَرتبط مقوم **الجزالة** أو الرصانة بضرورة تقيد الشاعر بالتقاليد الفنية القديمـــة ممـــا يوحي بنوع من الأصالة الأدبية "**Authenticité littéraire** " في تصـــوير العـــالم الداخلي و الخارجي للشاعر أو الفنان ([1]), و لا نعني بالجزالـــة أو الرصـــانة القويـــة اللجوء إلى ما نذر أو شذّ من صيغ مُعجمية تراثية متحجرة أو تراكيب لفظيـــة شـــائعة فقدتْ مع مرور الزمن ذلك البريق الجمالي لشدة تواترها ، فالجمال الفني بطبيعته سمة غير متحجرة, و لكنّه في الوقت نفسه غير مستعصٍ على الحصر تماما .([2]), و هـــذا المبدأ يشير إلى أنّ الشكل "**Form**e" في الشعر و تشكيل مادته من أهم ما يُعنـــى بـــه الفنان أو الشاعر << أمّا غيـــر الشاعر فيستخدم اللغة باعتبارها وســـيلة ، أمّـــا عنـــد الشاعر فهي غاية؛ هي عند غيره نافعة, و عنده جميلة، و اهتمام الشاعر بالحياة لا يقل عن اهتمامه بالفن >> ([3]) ، كما قد ترتبط الجزالة بالتركيب و التنظيم اللغوي بشـــرط السهولة و **البساطة** التي تتم بها عملية التنظيم بوساطة وحدات قليلة متماســـكة قابلـــة للتحديد مما يحقق جانب مهم من جوانب التماسك "**Cohérence** " الجمالي ، و هو ما يتيح للـــمتلقي ســـهولة إدراك ذلك ثـــراء اللغوي الـــمعجمي, و الـــتركيبي، و التنوع في تفاصيل الموضوع، و تكوين خريطة مَعرفية تـــشغل هذا الـــمتلقي و تـــــمتعه ([4]) و بذلك كله يـــتحقق الوضوح و الـــبساطة من خـــلال الثروة اللغوية، و قدرة الشاعر أو الفنان على التصرف في التراكيب , اختيار العبارات اختيارا نابعـــا مـــن أصـــالته اللغوية و الأدبية الخاصة .

إنّ تحقيق الرصانة اللغوية مع البساطة والوضوح عاملان مهمان في بروز أسلوب التعبير، و بها يتكامل الجانب الشكلي الأصيل مع الجانب المضموني الواقعي أو الجديد و هي صفة بارزة في نماذج كثيرة بالشعر المهجري الحـــديث, ممـــا يرقـــى بـــالنص الشعري إلى تحقيق استجابة جمالية لدى المتلقي و تمكنه مـــن الاســـتفادة و اســـتذكار المعجم اللغوي القديم مع تناول الموضوع أو الإشكال الواقع دفعة واحدة ، و هي غاية

[1] ــ ينظر: سمير سعيد ، مشكلات الحداثة في النقد العربي ،ص 235 .
[2] ــ ينظر : رابح بوحوش , الخطاب الأدبي دراسة أسلوبية (مقال) الموسم الأدبي ، ع 4 ، ص 47 .
[3] ــ عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 306 .
[4] ــ ينظر : شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ، ع 267 ، ص 395 .

منشودة منذ القدم ، فقد سعى متذوقوا الأدب إلى البحث الدءوب عن قيـــمتين هـــامتين في تفحص الأعمال الأدبية الفنية, و اكتشاف ما يسمى بالمتعة و التثقيف . ([1])

لقد وظف جلّ شعراء الـــمهجر اللغة الـــرصينة و الجزيلة في أشعارهم مع البساطة و الوضوح في مواضيعهم المطروقة، و بذلك تناولوا أغراض شعرية كثيرة و متنوعة من أهمها غرض **الـــوصف** الـــذي قـــصروه –غالبـــا– على وصف الطبيعة الخلابة و انعكاس هذا الوصف على نفسية الشاعر و من ثمة المتلقي ، و من أبرز نماذج هـــذا المصدر الجمالي قصائد كثيرة **لإيليا أبي ماضي** في وصف الطبيعة, و منهـــا وصـــفه لشلال, إذ يقول : ([2]) **(الكامل)**

فِيـــهِ مِن السَيفِ الصّقيلِ بَريقُـــهُ # وَ لهُ ضَجيجُ الجَحفلِ الجَّـــرَارِ

أبـــدًا يَرشُ صُخـــُورهُ بِدُمُوعِـــهِ # أتـــرَاهُ يَغسلهَا مِـــنَ الأوزَارِ

فالبيتان حافلان بالفظ الجَزل الرَّصين, و معانيهما واضحة تبرز حالة هذا السيل العظيم في أدق تفاصيله مع بريق هذه الألفاظ و عراقتها, و نجده في قصيدة أخـــرى "قصـــيدة الطبيعة" واصفا و مُولعا بمعالمها الخلابة موظفا كمًا هائلا من الألفـــاظ القديمـــة ذات الإيحاء القوي، إذ يقول : ([3]) **(مخلع البسيط)**

رَوضٌ إذا زُرتَهُ كئيبًـــا # نَفّسَ عَن قَلبِـــك الكرُوبَـــا

يُعيدُ قَلبَ الخَليَّ مُغِـــرًا # وَ يُنسِي العَاشـــقَ الحَبيبَـــا

ليقول واصفا الجدول : وَ جَدولٍ لا يَزالُ يَجـــري # كأنّـــهُ يَقتَفِـــي مُرِيبَـــا

تَسمعُ طورًا لـــهُ خَريـــرًا # وَ تَـــارَةً فِي الثرَى دَبيبَـــا

---

[1] – ينظر:المرجع السابق ، ص 56 .

[2] – إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 322 .

[3] – المرجع نفسه ، ص148 .

و مـــع ذلك ينتقل إيليا أبـــو ماضي إلى التخفيف من وطـــأة هذه الرصانة و الجزالـــة في بعض قصائده ذات الطابع التأملي من مثل قصيدة "السماء"، إذ يقول : ([1]) (الخفيف) : لا تَسَلنِي عَـــنِ السَمَاءِ فَمَا عِنِـــ # دي إلا النُعـــوتُ و الأسْمَاءُ

هِي شَيءٌ و بَعضُ شَيءٍ وَ حِينًا # كُـــل شَيءٍ وَ عِندَ قَومٍ هَبَاءُ

و لا نـــبرح هذا الـــمجال لننتقل إلى **شكر اله الجر** الذي حاكى القدماء و جـــــاراهم في ألفاظهم و صورهم, مع بساطة المعنى و وضوحه، إذ يصف فـــي موقـــف آخـــر الطبيعة بقصيدة ""الأرز المتوج" , فيقول : ([2]) (المتقارب)

و رَوضٌ نُجومُ الدّجَى رَصّعتهُ # يمَدمَـــــعِ أعيُنِهَـــا المُسهّـــدِ

فَأمّـــا حَصَـــاهُ فَمِـــنْ عَنْبَـــرٍ # وَ أمّـــا ثَـــرَاهُ فَمِـــنْ عَسْجَدِ

وَ مَاءُ الغَديرِ كَـــذَوبِ اللجَيـــنِ # تَسلسَلَ فِي المَرجِ لمْ يَجـــمَدِ

ففي هذه الأبيات لم يخرج الشاعر عن أساليب القدماء, و صورهم, و ألفاظهم، و عَمدَ إلى حصر معاني الجمال الطبيعي في جمال بعض المواد (العنبر / الـــعسجد / اللجين) و هي معانٍ شائعة و واردة في أشعار القدامى .

أمّا في غرض **الشكوى** ؛ وهو من أهم أغراض الشعر المهجرية, فقد عمد شـــعراء المهجر إلى التعبير عن آلامهم و أحزانهم في قوالب شكلية قديمة, تنم عن أرومة هؤلاء الناظمين، و عن تشبثهم بالموروث اللغوي و أساليبه ، و حاولوا بهذه القوالب توضيح ما يعانون، و تقريب معاني حالاتهم النفسية قدر الإمكان إلى المتلقي ، و بذلك جاوزوا بين الشكل القديم و المضمون الحديث الذي ينزع إلى الرومانسية، و من أشهر و أبرز النماذج قصيدة "قتل نفسه" **لإيليا أبي ماضي**, إذ يقول فيها : ([3]) (المتقارب)

سَئِمتُ الحَياةَ فليتَ الحِمَـــامَ # يُعيـــدُ إلى أصلِـــهِ سَائِـــرِي

فتنطلقُ النفسُ مِن سِجنِهـــا # وَ يُسجنُ تَحتَ الثرَى ظاهِرِي

---

[1] ـــ المرجع نفسه ، ص 79 .

[2] ـــ ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ، ص 92 .

[3] ـــ إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص309 .

أمّا عند **رشيد أيوب** فقد ظل هذا الشاعر يعزف على وتر و أنغـــام القـــدماء رغـــم التجديدات الجوهرية التي أضفاه على شعره شكلا و مضمونا، و في موضوع الشكوى يستعرض في بعض قصائده عناء التفكير في الأماني العريضة التي لم يجد في أمريكا إلا رفاتها، فيطلق نفسه على سَجيتها تحت قبّة السماء و كأسه الرقراقة تعكس أضـــواء النجوم، فيقول : ([1]) (السريع)

عندَ الضُحَـــى أشتاقُ يا مُهْجتِـــي # وَ فِي الدُّجَى بَينَ البَرَارِي أجُوبْ

أنُـــوحُ بِالأشعَـــار بَعــدَ النّــوَى # وَ أرقــُبُ الأيَّـــامَ حَتَّـــى تَــؤُوبْ

و يتنقل بعد ذلك إلى التخفيف أيضا من وقع اللغة الرصينة مع الحفاظ على الموضوع ذاته بقصيدة "العِراك" السينية المليئة بالهمس و المثقلة بمعاني الأســف و الحســرة، إذ يقول : ([2]) (الكامل)

أيَمــرُّ كُــلُّ العُمــرِ بِالهَمــسِ # أفمَا كَفَى نَفسِي صَدَى الأمْسِ ؟

فَتبيــتُ أحْلامُهـَـــا شَبَحًـــــا # يَنسَلُّ مِن رَمْــسٍ إلى رَمْــسِ

فاعتماد الشاعر على اللفظ القديم لم يكن بارزا ، بل استعاض عنه بالإيقـــاع الصـــوتي الموحي بحرف الشين و السين, مع وضوح المعنى و بساطته و دلالته الحزينة .

في غرض **الغزل** وظّف الشعراء الـــمهجريين الـــقوالب اللفظية و الـــتركيبية القديمة مع الحفاظ على وضوح المعنى و قربه من المتلقي من خلال المزاوجة بين اللفظ القديم و الحديث في تركيبات أسلوبية محكمة، و من نماذجها قصيدة "إليك عني" لإيليـــا **أبـــي ماضي**، إذ يقول :([3]) (الكامل)

كمْ تَستثيرُ بيَ الصّبابةُ وَ الهَــوَى # عَنّي إليكِ فإنّ قَلبِــي مِنْ حَجَــرْ

مَالِي وَ للحسناءُ أغْــرِي مُهجَتِـــي # بوصَالهَا وَ الشيبُ قدْ وخَطَ الشَعَرْ ؟

كمْ "بِالجزيرة" لوْ يُتاحُ لِي الهَــوَى # مِنْ غَادَةٍ تَحكِي بِطَلْعَتِهَـــا القَمَــرْ

---

[1] – ينظر : أنس داود , التجديد في شعر المهجر ، ص 148 .

[2] – ينظر : خالد محي الدين البرادعي , المهاجرة و المهاجرون ،مج 2 ، ص 658.

[3] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص375 .

ليقول أيضا : فِيهَــا اللواتِي إنْ رَمتْ ألحَاظهَا # شُلَّتْ يَدُ الرَّامِي وَ قَطعَتِ الوَتَرْ

قَدْ كانَ لي فِي كُلّ خدرٍ مَطمَعٌ # وَ لكلِّ رَائعةِ المَحاسنِ بي وَتَرْ

فـــالغالب على هــذه الأبـــيات القوالب اللفظية القديمة التي نقلت المعاني نقلا واضحا و مباشرا, و بنفس الروح العاطفية و نفس الأسلوب أو القالب ينتقل **إلياس فرحات** شيئا فشيئا بقصيدة "السَكرة الخالدة" من اللغة البسيطة المحدثة إلى اللغة الشعرية الرصـــينة متدرجا بالمتلقي عبر مراحل إلى جذب انتباهه واستجابته لشكل و مضمون الموضـــوع الذي يطرقه، إذ يقول في المقطع الأول : ([1]) (المتقارب)

سَكرتُ بِعينيــكِ مُنــذُ الأزلْ # وَ ها أنا فِي سَكرتِي لمْ أزلْ !

ألا تَذكرينَ الزَمــانَ القديــمَ # ألا تَذكريـــنَاالعُصـــورَ الأولْ

ألا تذكريـــنَ بأنّــا وُجدنَــــا # مُحبيـــنَ قَبلَ وُجـــودِ الغَــزَلْ

ثم ينتقل بلغة أخرى في إحدى المقاطع ليقول :

فَتشـــتُ عَنكِ مَــأوَى الحَمَامِ # زَمانًا فَكانَ نَصيبِــي الفَشَــلْ

فَعدتُ وَ فِي مُهجتِــي لوْعَـــةٌ # أفتشُ عَنكِ القُــرَى وَ الجَبَــلْ

أمّا في **الرثاء و المدح** فلن تختلف لغة الشعر الرصينة التـــي اعتمـــدها الشـــعراء المهجريون عن اللغة الأولى و تراكيبها و قوالبها ، فحاكى شعراء المهجر شعر الرثاء عند القدامى شكلا ومضمونا, فهذا **إيليا أبو ماضي** يرثي جبران : ([2]) (الطويل)

سَرَى نَعْيهُ فَالدمعُ فِي كُلِ مَحْجَرٍ # كأنّ قلوبَ الناسِ خَلفَ المَحاجِرِ

وَ للطيرِ فِي الجَناتِ إرنَانُ ثاكِلٍ # وَ للمَاءِ أنّـــاتُ الغَريبِ المُسافِرِ

أمّا في **المدح** فلم يختلف كثيرا مدح شعراء المهجر عن سابقتهم من القدماء في أساليبهم ومواضيعهم المختلفة، فالعرب – كما يقال – قوم مولعون بالمدح و المديح، و شعرهم حافل بصوره و مستوياته ، و بذلك حـــاول شعراء الـــمهجر الإقتداء بهم و محاكاتهم و ربما تطلب المدح من قائله الركون إلى اللفظ المُجلجل الرّصين, و لنا في ذلك نماذج

[1] – ينظر : المرجع السابق ، مج 2 ، ص 251 – 252 .

[2] – إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 639

شعرية كثيرة أبرزها ما ورد عند **القــروي** الذي حفل شعره بصور المــديح, و منهــا قصيدة في مدح (سلطان الأطرش)، وهو ثائرا من ثوار سوريا ضد الاحتلال الفرنسي إذ يقول : ([1]) (الوافر)

خَفَفتَ لِنجدةِ العَانِــي سَرِيعًا # غَضُوبًا لوْ رَآكَ الليــثُ رِيعَا(*)

ألمْ يَلبسْ عِداكَ (التِنْكَ) دَرعًــا # فَسَلهُم هَل وَقَى لهُــمو ضُلوعَا؟ (**)

أغَرْتَ عَليهِ تَلقَى النــَارَ بَــرْدًا # وَ يرْمِيهَــا الــذِي يَرمِي هَلوعَا

ليقول أيضا: و لمَّا صِرتَ مِنْ مُهَجِ الأعَادِي # بَحيثُ تُذيقهَــا السّــمَ النَقيعَــا

وَثَبتَ إلى سَنَامِ (التِنــكِ) وَثبًــا # عَجيبًا علَّم النَسْــرَ الوُثُوعَــا

و من خلال هذه الأبيات نلمس حماسة أبي تمام في وصف موقعة عمورية, كما نلمــس حماسة القروي إزاء هذا السلطان في قهره للاستعمار الفرنسي، و بذلك حاول الشاعر أن يضفي على هذا الجو ثوبا جديدا بتوظيف بعض الوحدات اللغوية الجديدة من مثــل (التنك/ النجدة /سريعا) في خضم الوحدات اللغوية الرصينة التي حفلت بهــا أشــعار الأقدمين، و هو في موقف آخر يخصص قصيدة مَدح في شخص (الحسين بن علــي) أحد الثوار العرب ضد الاحتلال التركي في الحرب العالمية الأولى سنة(1916م), إذ يقول : ([2]) (الكامل)

عَادَ الرَشيدُ وَ عَادَ باهرُ عَصرهِ # سُبحانَ مَن بَعثَ الحُسينَ لنشرهِ

ثم يقول أيضا : مَشتِ البَشاشةُ فِي طليعَةِ جُودِه # كالعِطرِ يَنشقُ قَبل رُؤيةِ زَهرهِ

سَبقتْ جَلالتُــهُ جَلالــةَ مُلكِــهِ # فَالمُلك فَرعٌ مِن جَلالةِ قَــدْرهِ

نتائــج و فوائــد :

---

[1] – ينظر : عمر الدقاق , القروي الشاعر الثائر ، ص 100 .، وينظر الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة ،ص297

(★) ـ العاني: هو نهر بسوريا

(★★) ـ التنك :آلة حديدية تشبه الدبابة

[2] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،(شعر), ص240

و مـن خلال تـناولنا لمصادر الـتفضيل الجمالي في الشعر المهجري، و بـالتركيز على المصادر اللغوية يمكننا أن نخلص إلى رصد أهم النتائج و منها :

- اللغة الشعرية بمفرداتها، و تراكيبها، و أساليبها، و موسيقاها هي عناصـر جماليـة تستدعي بخصوصياتها استجابات لدى المتلقي/ المتقبل، فتهيمن على العقل و العاطفـة لتعمل على إشباع حاسته الجمالية , كما تعمل على تزويده بمعارف و تجارب عدة

- ما يميز اللغة الشعرية المهجرية هو مزاوجتها بين اللغة القديمـة و اللغـة الحديثـة بتأثير قطب الموروث العربي القديم, و قطب الآداب الغربية و روافدها .

- اللغة الشعرية المهجرية مرآة صادقة لذوق الشاعر و إحساسه, و هي بـذلك تعمـل على نقل هذه الصورة إلى المتلقي المتقبل بصدق و عفوية .

- من أهم مصادر التفضيل الجمالي في هذه اللغة عامل الجـدّة / الألفـة ، و الجـدّة المهجرية تستوي على الصياغة اللغوية, و على المضمون أو المحتوى، و باسـتمرار ورود هذه الجدة تتحدد الألفة الجمالية بهذا النـمط عن طريق سعي المتلقي / المتقبـل إلى التعوّد على هذا النمط، و من ثمة حُب الاستطلاع أو الفضول لكل ما هـو جديـد فيرتقي التواصل التعبيري و الفكري بين المبدع و المتلقي ، و من أهم شواهد و فضائل هذا العامل ما يلي :

- السـعي إلى التجديد على مـستوى الصياغة التركيبية، و المعجمية، و التصـويرية في بعض الأشعار لتكون بمثابة بصمات أسلوبية شخصية لأصحابها .

- توظيف بعض الصور المعجمية الشائعة في الاستعمال اليومي و إقحامهـا ضـمن النسق الشعري .

- ابتداع بعض المفاهيم في صور تشبه الموعظة أو الحكمة الصالحة لكل ظرف.

- التوصل إلى تفجير معاني القيم الشائعة كالموت, و الحياة, و الجمال, و الوقوف على أدق تفاصيلها .

- قلب بعض المفاهيم و الأفكار الشائعة عند المتلقي / المتقبل, و توجيهه إلى تبني أفكار المبدع بعرض هذا المفاهيم و تقديم الأدلة الموضوعية البعيدة عن ذهنه و فكره .

و من أهم مصادر التفضيل الجمالي كذلك عامل العمق/الغموض ، و العمق ملمح شعري هام و بارز في التجربة الشعرية المهجرية ، و به يتحقق الإخفاء أو الغموض الإيجابي الذي يعمل – بلا شك – على تنشيط ذهن المتلقي / المتقبل لاكتساب هذا المصدر الجمالي ، و من أهم شواهده و فوائده :

- يعمل العمق على تكثيف الدلالة ، و تركيزها في حدود العبارة أو اللفظ, مما يتيح بالضرورة إلى ظهور بعض الرموز و الكنايات الخاصة بكل تجربة شعرية .

- بالعمق يتمكن المبدع من أن يقول كل شيء و لا يقول شيئا مُحددا ، و على المتلقي/ المتقبل تفكيك و تحليل هذه التجربة اللغوية, و من ثمة اكتشاف كيفية ما قيل و ليس ما قيل فعلا .

- بالعمق يحدد المبدع العلاقة الشفافة بين المواضيع الكونية ، ليختصر بذلك معالم الذات و العالم في مواقف خفية قد تكون أقل شأنا من الموضوع ذاته .

- بالعمق تنتقل الصورة الأدبية الجاثمة إلى صورة حسيّة حركية تتضافر فيها الحواس و المواد، و بذلك تنشط أحاسيس المتلقي / المتقبل .

- بالعمق تبرز المعاني الحافة و تتضافر لتنافس المعاني الرئيسية التي كثيرا ما تختفي من وراءها جراء عمل المبدع و تجاهله لها .

- بالعمق يحقق النص الشعري الممانعة و التّحصن الذاتي, كما يحقق نوعا من الأمن و الأمان للمبدع من كل خطر قد يلاحقه جراء هذا العمل الإبداعي .

- أمّا بخصوص عامل الجزالة / البساطة ، فالجزالة تعبر عن أصالة الشاعر المهجري و أرومته ، و البساطة دليل على قدرة الشاعر في تطويع الشكل الأصيل للمعنى الجديد و تحديثه و تقريبه للمتلقي / المقبل, و من شواهد هذا العامل و فوائده :

– الكشف عن قدرة المبدع على تقريب اللغة الرصينة للمتلقي / المتقبل في زمانه و اتخاذها وسيلة شكلية للتعبير عن المحتوى و المضمون المعاش مما يحقق نوع من التماسك الجمالي .

– اعتماد الشاعر على أغراض شعرية كثيرة أهمها : الوصف, و الشكوى, و الغزل و هي من الأغراض التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالذات و النفسية الشاعرة التي تتطلب قوالب لفظية مرنة و سهلة لا تتوافر إلاّ في إطار الاتجاه الرومانتيكي, ورغم ذلك استطاع هذا المبدع تقديمها و عرضها في أساليب لغوية أصيلة .

– أمّا في غرض المدح و الرثاء, فلم يوفق المبدع المهجري في التخلص من ثقل و ضغط الموروث الفكري, و الأدبي, و اللغوي القديم, و اكتفى بترديد أساليب القدامى و صورهم, و مواضيعهم المتصلة بالمعلم و الآثار الخارجية للحدث المطروق .

II – <u>مصادر التفضيل الشخصية (المبدع)</u>

إنّ من أهم خصائص الشعر المهجري هو بروز الجانب الذاتي الوجداني للشاعر المهجري في جُلّ ما نظم من أشعار و مقطوفات نثرية ، و هذا ما تناولناه بالتفصيل في الفصل الأول عندما تعرضنا إلى التشكيل في الذات و العاطفة المهجرية ، و هي عوامل فنية تكوينية ساهمت في بروز طرائق و أساليب البناء الفني و علاقته بالمبدع و تعبيره ، و لا يكتمل في نظرنا هذا البناء الفني التكويني في الشعر المهجري الحديث إلا إذا طرقنا البناء الجمالي و تحليل عوامل التفضيل الجمالية المرتبطة بهذا الشعر و التي تنبع ــ لا محالة ــ من الذات الشاعرة أو المبدع ذاته لأنّ الاستجابة الجمالية لا تحدث بصورة كاملة عند المتلقي إلا إذا استقى هذه المتعة من مصادر لغوية و مصادر أخرى بشرية أو ذاتية خاصة بالمبدع ذاته من خلال ما يسوقه من تعابير و أساليب, و صور تختفي من ورائها قدرات شخصية خاصة, يكتشفها المتلقي اكتشافا عفويا أو مفاجئا في شكل أحكام تقيميّة لاحقة أو بعدية ، لذلك يرى الباحثون المحدثون

أنّ العمل الفني مهما كان مستواه الجمالي فهو ينقل إلينا دائمـا قيمـا جماليـة لغويـة اجتماعية ، كما ينقل إلينا كذلك قيما فردية خاصة بالفنان ذاته ([1]) ، فكما تشترط بعض الدراسات النقدية وجود ما يسمى بالقارئ العمدة أو إبداعية التلقي ، فإنّ الكتابة أو النظم الإبداعي يحتاج هو الآخر لقدرة و عبقرية خاصة في المبدع حتى يحصل ذلك التواصل الجمالي بين طرفي أو قطبي النص الإبداعي ([2])، فالشاعر الحقيقي هو ذلك المبـدع الذي يكوّن لنفسه << صورة صادقة و لا ينقاد في إبداعه إلا لصوت ضميره، و ليس معنى هـذا أن يكون شاعـرا أنانيا يتغنى باهتماماته الشخصية وحدها ، بل بـالعكس من ذلك إنّ الشاعر من هذا المنظور هو الذي يتحمل دور الريادة في الحياة و المجتمع >> ([3])، و لا تكون هذه الريادة إلاّ بتحقيق بعض القيم الشخصية الخاصة التي تختفـي من وراء القيم التعبيرية في شكـل أساليب و طـرق في الكتابة، و لا تكـون هـذه الأساليب قيم جمالية إلاّ إذا كـان المبدع متحكما في لغتـه ، متمكنـا مـن النسـيج بـارعا في اللعـب بألفاظه ؛ أي مُـتمكنا من صناعة الكلام وتـجويده في درجاتـه العليا و مستوياته الرفيعة . ([4])

و لذلك نرى أنّ من أسرار التفضيل الجمالي للشعر المهجري عند المتلقي هو بروز بعض المصادر الذاتية الجمالية الكامنة في **المبدع ذاته**، و التي تختفي من وراء تلـك المصادر اللغوية في الجزء الأول من المبحث، ومن أهم هذه المصادر الذاتية ما يأتي :

أ – الإدراك / الإحساس :

إنّ الشاعر الجيد هو ذلك الشاعر الحساس صاحب الترقب و الانتباه الهائم الذي يتسمع ما لا يُسمع, و يرى ما لا يُرى, و يظل على هذا النحو مرتقبا منتبها إلى كل ما حوله فيجعل من نفسه أذنا واعية , وعينا فاحصة لكل حركة تدب حوله ([5]), و بذلك يتجسد

---

[1] – ينظر:عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص 257 .

[2] - ينظر : بوجمعة بوبعيو : النص الشعري بين الإبداع و التلقي (مقال) الموسم الأدبي ,ص 69 .

[3] – علي خذري : نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ،ص 103 .

[4] – ينظر : عبد الملك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، ص 88 .

[5] – ينظر : محمد طه عصر , سيكولوجية الشعر ، ص 65 .

في شعره و مزاجه طبعه، و خلقه ، و مذاهبه في الحياة ، و مستوى ثقافته, و ظـــل روحـــه, و نـــظرته إلى الحياة, و تفسيره لـــلأشياء تفسيرا أدبـــيا أو فلسفيا ([1])
وعلى هذا الأساس فإنّ كلّ عَمل شعري من قبل هذه الطائفة من الشعراء هو بمثابة العـــالم الذي تمت صياغته بشكل موحّد نابع من قوة **الإدراك** عند المبدع و اتـــساع تجاربه, مما يُعينه على خلق تجارب فنية جديدة << فكلما ازدادت تجاربنا في الحياة اتساعا و عمقا ازددنا قدرة على تشكيل تجارب جديدة تنطوي على فائدة لنا ، و لمن حولنا>> ([2]).

لقد عَدّ العالم و الفيلسوف "**يـــاوس**" الإدراك الـــحسي نمط من أنمـــاط الــــمتعة الجمالية و ثالث نمط بجانب نمط الخلق والإبداع و نمط التطهر ، و هو في الأخيـــر نمط يتم فيه إدراك المبدع للواقع الخارجي و الداخلي للعمـــل الفنـــي ([3])، و الإدراك الحسي مقوم أساسي مطلوب عند المتلقي كذلك كما هو عند المبدع ، فالإحساس الدقيق و حرية الذهن, و عادة التأمل و التفكير عند المتلقي نفسه عامل أساســـي فـــي بـــروز الاستجابة الجمالية و تحقيق التفعيل الجمالي . ([4])

يتجلى الإدراك في الشعر المهجري مـــن خـــلال قـــوة **الإحســـاس** بالـــــماديات والمحسوسات و المعنويات المحيطة بالشاعر المهجري، و لا نقصد هنا بالإدراك ذلـــك الإحساس البصري البسيط و المجرد عن أبعاده و خفاياه البصرية ، بل بذلك الإحساس النابع من البصيرة الشعرية، و في هـــذا المعنى يورد **نســـيب عريضة** بعض الأبيات من قصيدة "رباعيات" إذ يقول : ([5]) (مخلع البسيط)

لوْ حَدّقَ المَرءُ فِي البَرايَـــا # لشَامَ مَا لا تَرَى العُيُـــونْ
مَا حَولنَا عَالـــمٌ خَفِـــــيّ # تُدركهُ الرّوحُ فِي السُّكونْ

---

[1] – ينظر : أحمد الشايب , الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية)، ص 127 .
[2] – علي خذري : نقد الشعر (مقاربة الأوليات النقد الجزائري الحديث) ص 112 .
[3] – ينظر : شاكر عبد الحميد , التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ، ص 350 .
[4] – ينظر : روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ص 42 .
[5] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 86 .

كمْ مُبصرٍ لا يرَى وَ أعمَى # يرَى وَ يَــدريالذي يكُونْ

يَا ويحَ مِن لا يَــرَونَ شَيئــًا # إلا إذا فتَّحُــوا الجُفـُــونْ !

من مظاهر الإدراك الحسي في ماديات الكون هو تبـــصر الشاعر المهجري بالمادة

و اختراقها ، و تفجيرها للتعبير عن خفاياها، و أبعادها الإنسانية ، فهذا **إيليا أبو ماضي** يطلق ــ من خلال القــلم ــ صرخة مُدوية في وجــه مُحتكري الحرية و الــتعــبير عن الرأي، فيرى في هذا العمل احتقارا و سجنا و تكبيلا للقلــم وكبت للحرية, إذ يقول : ([1]) (البسيط)

مَاذا جَنيــتَ عَليهُــم أيّهَــا القلــمُ # وَ الله مَا فِــيكَ إلا الــنُصحُ والحَكَمُ

إنّي ليحزنُنِي أنْ يَسجُنــوكَ وَ هُــم # لوْلاكَ فِي الأرضِ لمْ تَثبتْ لهُم قَدمُ

خُلقتُ حُرًا كمَوجِ البَحــرِ مُندفِعًــا # فَمَا القيودُ وَمَا الأصفَادُ وَ اللجُــمُ ؟

إنْ يَحْبِسُوا الطائر المَحكيَّ فِي قفصٍ # فَليس يَحبَسُ مِنهُ الصّــوتُ وَالنغَمُ

و من خلال ذلك تتضح للمتلقي رمزية القلم ، فهو بمثابة الصـــوت و الــنغم الـــذي لا يستطيع أحد أن يسجنه و إن استطاع أن يسجن صاحبه، و من هنـــا تتضـــح جماليـــة التعبير؛ و مصدرها قوة الإدراك عند الشاعر و نفاذه المتبصر في أبعاد هذه المادة .

ومن الشواهد الأخرى المعبرة عن قدرة التبصر و النفاذ في أبســـط ماديـــات الحيـــاة مقطوعة **للقروي** بـــعنوان "من حبة القمح" ألقاها في حفلة تكريمية سنة (1931 م)، إذ يقول : ([2]) (الكامل)

مِنْ حَبّةِ القَمح اتخذْ مَثلَ النّــدى # يَا مَن قَبضتَ عَن النّدى يُمنَاكا

هِيَ حَبةٌ أعطتكَ عَشــرَ سَنابِــلَ # لتجــودَ أنــتَ بِحَبّــةٍ لسِواكَــا

ليقول :

وَ كأنّمَا الشقُ الذِي فِي وَسْطِهَا # لكَ قائِلٌ نِصفِي يَخُصُّ أخَاكا

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 503 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 331 .

إنّ إحساسا كالذِي انطوتْ عليه قريحة القروي يَرق و يَسمو حتى يرى في حبّة القمــح الصغيرة ما لا يراه الناس، فبلغَ فيها قرارة النفس الـبشرية ، و عكس فـــيها قــدرة على التبصر و الوعي العميق ,و هذا التبصر و التوقد الذهني لم تسلم منه حتى بعض الفئات الاجتماعية من الأغنياء البخلاء, إذ يقول **إلياس فرحات** ([1]): **(البسيط)**

وَ مَــنْ يَعــشْ حَاصِرًا ماءَ الفُراتِ وَلا # يَسقِي العِطاشَ تَــمنَتْ مَوتَهُ البَشَــرُ

تَرنُــو إلــى مَالِــهِ الــوَراثِ قَائلــــةً # لا يُؤكــلُ الجُــوزُ إلا حَينَ يَنكســرُ

أو قوله واصفا طِباع الناسَ : **(البسيط)**

أرقبْ مِنَ النـــاسِ شَرًا كلمَـــا فَعلــُوا # خَيرًا فإنّ وَراءَ الربحِ خُسرَانَـــا

والمرءُ يَصنـــعُ خَيــرًا ثُــمَ يَعكِسُـــهُ # كالنَول يَنسجُ أقمَاطا وَأكفانَـــا(*)

في هذه الأبيات التقط الشاعر الأشباه و النظائر ببراعة و حــذق، و هــذه الصـــور بطبيعتها أشبه بالبرق الخاطف الذي يتخذ طابع البرهان العقلي و اللمح الذكي .

أمّا من عالم المحسوسات فقد حفل الشعر المهجري بصور نافذة وقوية تــوحي بقــوة الإحساس و الإدراك و التبصر بالأشياء لدى المبدع / الشاعر ، و منها صـــور عنــد **عريضة** عندما يرى الكون كله في جارحة القلب , إذ يقول : ([2]) **(البسيط)**

عِشْ داخلَ النفسِ و الزمهَا كصَومعَةٍ # وَ اتقن حَياتكَ فِيهَا شَأنَ مَنْ نَجَبَـــا

فَفِي فُــؤادِك كــونٌ لســتَ تَعرفُــه # يَهونُ إدرَاكُــهُ لوْ كنــتَ مُطلبَـــا

أو عندما يشخص النفس البشرية قائلا : ([3]) **(مجزوء الكامل)**

يَا نفسُ إنْ حُــمَّ القضَـــا # وَ رجعتِ أنتِ إلى السَمَا

وَ عَلى قَميصِكِ من دِمَـــا # قَلبـــِي فَمَـــاذا تَصنَعيـــنَ

---

[1] – ينظر : عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة ، ص 57 .

(*) : ج أنوال و هو خشبة الحائك أو آلته ينسج عليها الأثواب .

[2] – نسيب عريضة:الأرواح الحائرة ، ص 24 .

[3] – المرجع نفسه , ص 90 .

و هي مظاهر محسوسة أضفى عليها الشاعر ملامح مغايرة توحي لدى المتلقي بعبقرية المبدع و شدة إدراكه. ولــقد سرى و امــتد هذا الإدراك و الإحساس عنــد الشـــاعر المهجري إلى لغة الصمت و الكتمـــان ، وفـــي ذلـــك يقــول **إليـــاس قنصـــل** : ([1]) (مجزوء الرمل)

إنّ للصَمــتِ بَيــانــًـا # لا يُضــاهِيـــــهِ بَيــانُ

ليسَ إلا العَــرضُ التَــا # فهُ مَا يُبـــــدِي اللسَــانُ

وَ اللبابُ الصَــرفُ يَبقَى # خَافِيــا طَـــيّ الجِنــَانِ

كما امتد إلى الإحساس بمعنى الوطنية و الشوق للوطن الأم, و في ذلك يبرز الحنـــين لكل ما هو جميل في الوطن ، إذ يقول **جورج صيدح** : ([2]) (الرمل)

وَ طنِي طيفُك طَيفِي فِي الكــرَى # كلمَا أطبقتُ جَفْنِــيَّ رَقَــدا

يَتجنَّـــى فَـــــإذا مِلــتُ إلـــى # ضَمّهِ أعرَضَ عنِّي و ابتعدْ

ثم يعقد جورج صيدح بين حب الوطن و الحنين إليه وحبه للحبيبة مستعرضا لـــذكرى فلسطين التي تعلق بها, ليقول أيضا :

أتَــرَى طيـــــفَ بِــلادِي مِثلهَـــا # كلمَا رَقَّ لَـــهُ القلـــبُ استَبــدْ ؟

عَبثًـــا يَـــا طيـــفُ تَبلـــو جَلَــدِي # ليسَ لي بَعــدَ فلسطيـــنَ جَلَــدْ

في عالـــم المعنويات تناول شعراء المهجر الكثير من المعاني و الأبعاد الـــــخفية من وراءها مما يكشف و يعرض للمتلقي نزعة الشاعر الفلسفية و قدرته التأملية حتى في الأشياء التي تتجاذبها المفاهيم و تكثر من حولها الأقاويل ، ففي معنى الحب الواسع يرى **القروي** في الحب دليلا على فضائل النفس و تجملها بالمثل العليـــا ، و تفهمهـــا للجمال الأسمى إذ يقول : ([3]) (الوافر)

إذا فَيــضُ المَحاسِـــنِ رَاعَ قلبًـــا # تَدفَـــقَ مِنـــهُ إحسَاسًـــا وَ حُبـــًّا

---

[1] – ينظر : فريد جحا , إلياس قنصل ، الشاعر الكاتب ن ص 45 .

[2] – ينظر: خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون مج 2 ، ص 849 – 850 .

[3] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة (شعر) ، ص 609 .

وَ أصبــحَ هَائمًا بِالكــون صَبًّــا # فليــسَ يُطيـــقُ إلا أنْ يُحِبــَّا

يقول **إيليا أبو ماضي** في نفس المعنى : ([1]) (الخفيف)

إنّ نَفسًا لمْ يَشرقِ الحُــبّ عَليهــا # هِي نَفسٌ لم تَدرِ مَا مَعناهَــا

أنَا بِالحُبِّ قد وَصلتُ إلِى نَفســِي # وَ بِالحُبّ قَد عَرَفــتُ اللّــهَ

و يقول في موقف آخر : ([2]) (مجزوء الكامل)

دَعْ أيّهَـــا الآسِــي يَــــدِي # الحُــبُّ يُـدرِكُ بــِالشُعُــورِ

يَـــدرِي الصَّبَابَـــةَ وَ الهَــوَى # مَن كانَ فِي البَلوَى نَظيــرِي

ليقول أيضا :

يَـــا مَسرَحَ العُشَـــاقِ كَــــمْ # لِي فِيــكَ مِنْ يَومٍ مَطِيــرِ

تَنســَى البَرِيَّـــــةَ عِنــــدَهُ # يَومَ الخَورَنَقِ وَ السَّديــرِ (*)

و في معنى العذاب و الألم يورد **فوزي المعلوف** بعض الأبيات من قصيدة "يوم مولدي" نافذا في هذه الحقيقة المعنوية ، مصورا إياها وحشا يلتهم أعضاءه قائلا : ([3]) (الخفيف)

مَرحبًا بِالعَذَابِ يَلتهِمُ العَيَــ # نَ التِهامًا وَ يَنهشُ القَلبَ نَهشَا

مُشبِعًا نَهمَةً إلِى الدَّمِ حَرَّى # نَاقعًا غلّةً إلِى الدَّمعِ عَطشَى

و العذاب يلاحق **القروي** حتى في أيـــام الـــعيد, فـــيطرق واصفا و مـــفصلا هذا الألم و الحزن في يوم تفرح فيه الناس و يهنئ بعضهم بعضا ، فحين يقبل هذا اليوم يشـــتد إحساسه بالألم الكبير فلا يرى للمسرة طعما, إذ يقول : ([4]) (الوافر)

يُهنِئ بَعضُكم بَعضَــا وَ إنّـــي # أهَنِئ النفسَ أنّـــي لا أهَنِــئ

أرَى تُفاحَ هَذا العِيــــدِ جَمْــرًا # وَ لو قَطفُوه مِنْ جَنّاتِ عَــدنِ

---

[1] – إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 633.

[2] - المرجع نفسه : ص 312 - 314

(*) – السدير : هو كل ما يركب أثناء الحرب . .

[3] – ينظر:خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون مج 1 ، ص 336 .

[4] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ,ص 464 .

وَألمسُ ناعِمِ الأزهَـــارِ شَوكـــًا # وَ أنشقُ عِطرَهَـــا نَتنًا بِنَتـــنِ

ب – الشخصانية / التقمص

يَتطلب عامل **الشخصانية** أو الفردانية في شخصية الشاعر أنْ يقدم للمتلقـــي صـــورة مغايرة عن العالم و الذات, و أنْ يقف مـــوقفا حاســـما ضد جميع المظالم و الشـــرور من أي مصدر كانت ، إنّ وظيفته (الشاعر) ليست إبهاج الجمهور أو مجاراتـــه ، بـــل الإمساك به من خناقه، و إعادة تنظيم محيطه تنظيما خاصا قائمـــا على مبدأ الـــحرية في التعبير و التغيير ([1]) من جهة ، ومن جهة أخرى على مبدأ التمرد على ما في هذا العالم من عبث بإعادة تشكيل معطياته تشكيلا فنيا خاصا ([2])، إنّ شـــخصانية الفنان / المبدع مطبوعة على الحرية و التمرد، و كره القيود، و هذا كله نتيجة ممارسة الفـــن الذي يحتم عليه التجديد و إبراز ذاته وفردانيته ([3]), وغالبا ما يورد النقاد << إنّ العمل الفنيّ يجب أن يعبر عن شخصية مؤلفه، وأنّه بقدر ما يكون شخصيا يكون جميلا، أمّـــا فقدان الطابع الشخصي أو فقدان الصدق في التعبير, فيكونان لدى القوم دليلا من دلائل القبح >> ([4])، و لا مانع بعد ذلك أن ينصهر الـــفنان وســـط محيطه، فيعبر عن آلامه و آماله، و لهذا يقولون << أنّ كل أديب يبدأ ذاتيـــا؛ أي يعـــرض نفســـه و حياتـــه الشخصية، و يـــنتهي موضوعيا، فـــتتسع نظرته و تـــصبح وطـــنية شـــعبية أو أممية إنسانية >> ([5]) ، ويرى علماء النفس و السيكولوجيين المهتمـــين بـــالأدب أنّ ســـر شخصانية الشاعر هو خوفه من بيئة داخلية كانت أو خارجية تولد لديه قلقا يبدأ بسيطا ثم يتضخم و يتمظهر في شكل شاعرية خاصة بمثابة قناع لذاته و تفريغًا لباطنه و آلية دفاعية تحصنه من اكتئابه أو انطوائه وسط محيطه ([6]).

---

[1] – ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل ،ص 131 .
[2] – ينظر : المرجع نفسه ص 120 .
[3] – ينظر : روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ، ص 76 .
[4] شارل لالو :مبادئ علم الجمال ،(ت) خليل عزيز شطا ،دار الهلال ،دمشق 1951 م ،سوريا ص 48
[5] – المرجع السابق : ص 57 -58 .
[6] – ينظر : محمد طه عصر , سيكولوجية الشعر ,ص 193 .

قد يلجأ الشاعر في مواقف أخـــرى إلى الارتداد نحو **التقمص** أو المحاكاة, وهو شعور داخـــلي يشـــعر من خلاله الشاعر بأنّـــه جزء من شخص أو موضـــوع آخـــر لأنّ المشاعر أو الانفعالات مثل الأسى و الحنين و الفخر << تتميز عادة بأنّها تكـــون موجودة داخل الفرد لكن المشاعر نفسها خلال التقمص تتم معايشتها على نحو تلقـــائي على أنّها تتعلق بالشخص أو الشيء المُدرك ، و يترتب على ذلك أن تتم المعايشة مـــع هذا الشخص (أو الشيء) و يتم الشعور به كما لو كان توجـــد لديـــه "نفـــس"أو "روح" خاصة أيضا >> ([1]) .

لذلك يَبرز عاملا الشخصانية و التقمص كمصدرين هامين مـــن مصـــادر التفضـــيل الجمالية الشخصية الذاتية الخاصة بالمبدع و التي يتلقاها المتقبل من خـــلال أســـاليب وتعابير الشخصية المُبدَعة، و في الشعر المهجري الحديث مواقف بارزة في الفردانية و التقمص، فيكفي التدليل على ذلك ما أوردناه في الفصل الأول من صـــور التعبيـــر على الذات الشاعرة "الأنا" الذاتية ، إلا أننا و في هذا الجـــزء ســـنركز علـــى إبـــراز الفردانية من خلال التصريح بالخبرة الأخلاقية، و الإنسانية، و الاجتماعية للـــــشاعر في نصوصه، و نزوعه إلى إظهار إمكاناته الخلقية، و الفنية، و الاجتماعية التي يتفرد بها من دون الآخرين . ففي الخبرة أو التفرّد النفسي يطالعنا **ميخائيل نعيمـــة** بقصـــيدة "الطمأنينة" قائلا : ([2]) (مجزوء الخفيف)

فَاقدَحِـــي يَـــا شُـــرُورْ # حـــَولَ قَلبِـــي الشَّـــرَرْ

و َاحفـــرِي يَا مُنُـــونْ # حَـــولَ بَيتِـــي الحُفَـــرْ

لستُ أخشَـــى العَذابْ # لستُ أخْـــشَى الضَّرَرْ

وَ حَليفِـــي القَضـــَـــاءْ # وَ رَفيقِـــي الـــقَـــــدَرْ

---

[1] – شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، عالم المعرفة ,ع 267 ,ص 35 .

[2] – ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 72 .

و من خلال هذه الأبيات البسيطة و المعاني الواضحة سَاق لنا الشاعر مظاهر شخصانية نفسية تفرد بها وَ سَمَا بها عن غيره من الناس ، كما تفرد **رشيد أيوب** في حب موطنه الأول و صبره و ثباته أمام أهوال الغربة قائلا : ([1]) (الطويل)

خُلِقْت وَ لكنْ كَي أموتَ بِهَا حُبًّا # لذاك تَرانِي مُستَهامًا بها صَبـًّا

وَ مَا أنا مِمَن تَرامتْ به النّوَى # تَرَوّعهُ الدُنيا وَ لو مُلِئتْ رُعبـَا

و لم يختلف **أبو ماضي** عن غيره في تأكيد هذا التفرد النفسي و الإحساس بذاته الخاصة بقصيدة "في القفر", إذ يقول منها ([2]) (الخفيف)

إنّمَا نَفسِي التِي ملّتِ العُمْران # مَلّتْ فِي الغَابِ صَمْتَ الغابِ

فَأنَا فِيهِ مُستقلٌ طليقٌ # وَ كأنّي أدُبٌّ فِي سِرْدَابِ

عَلمتنِي الحَياة فِي القَفرِ أنّي # أينمَا كُنت سَاكنٌ فِي التُرابِ

وَ سأبقَى مَا دمتُ فِي قَفَصِ الصّل # صالِ عَبدَ المُنَى أسيرَ الرَغابِ

في موقف آخر أشد تركيبا و تعقيدا يقدم و يعرض **جبران** طبيعته و نفسيته المركبة الممزوجة بالوجود على نحو غامض يصور فيه علاقة الجسد بالروح, و يمزج فيه الوجود كله بنفسه المتفردة قائلا : ([3]) (الطويل)

نَظرتُ إلى جِسمِي بِمرآة خاطِري # فَألفيتهُ روحًا يُقلصهُ الفكرُ

فَبِي مَن يَرانِي و الذي مَدّ فُسحتِي # و بي المَوتُ والمَثوَى وبي البَعثُ والنشرُ

فَلو لم يَكنْ حيًا لمَا كنتُ مَائتا # وَ لو لا مُرامُ النّفسِ مَا رَامنِي القَبْرُ

أمّا في تأكيد التفرد الاجتماعي أو الفردانية الاجتماعية ، فقد أكد بعض الشعراء المهجريين اختلاف طبائعهم عن طباع بقية الناس, و حتى لو كانوا من الأصدقاء

[1] –ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون مج 1 ، ص 336 .
[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 123 .
[3] – جبران خليل جبران :المجموعة الكاملة ، ص339

المقربين جدًا، و قد ساق لنا **نسيب عريضة** موقفا من هذه المواقف في قصيدة "جلسة طرب" قائلا :([1]) (السريع)

غَـــنَّى المُغنِّي في سُكونِ الدُّجَـــى # فَقالَ لِي صَحبِي : أمَا تَسمعُ؟

قُلتُ : دَعُونِي مُطرقًــا حَائِـــرًا # فَليسَ لِي فِي لهوكُــم مَطمَـــعُ

مَنْ لِي بأنْ أطربَ وَ النفسُ قـــدْ # أمْستْ عَلى أسْمَاعِهَـــا بُرقُـــعُ

إذَا سَمعتُــمْ فـَأنــا سَـــامِـــــعٌ # مَا ليسَ يُصيبكم وَ لا يُمـــتِـــعُ

أ بْعَدَ مِـــنْ ضَجَّـــةِ ألحَانِـــكُـــمْ # عَاصِـــفُ أنْغَـــامٍ بـــهِ أرْتَـــعُ

و في موقف آخر **للقروي** يعرض بعض ملامحه النفسية و الاجتماعية بـــين أقرانـــه المَرحين المتغزلين بالجميلات، وهو بينهم يصارع أحزانه قائلا : ([2]) (المجتث)

لمَّـــا رأيـــتُ رفاقِـــي # يُغازِلـــونَ الصَّبَـــايَـــــا

جَلستُ وَحدِي حَزينًـــا # أبكِـــي زَمَـــانَ صِبايَـــا

أيـــامَ كنـــتُ مَليكـــًا # وَ كُـــنَّ هـــنَّ الرَّعايَـــا

وَ ما كَبِـــرتُ وَ لكـــنْ # أبلـــتْ شَبَابِـــيَ البَلايَـــا

فَضَاعَ بالسَّعِي عُـــمرِي # وَ مَـــا بلغـــتُ مُنايَـــــا

و أمّا من الشعراء الذين أسهبوا في تأكيد ذواتهم و اختلافها عن بقية الذوات مهما كان مستواها الاجتماعي **إلياس فرحات**, إذ بلغ كبرياؤه بـــنفسه و اعـــتداده بها إلى حـــد أن يرفض مِنّة الخالق عليه، ففي تأكيد خبرته بالهموم و تغلبه يقوله : ([3]) (الطويل)

تَحمَّلتُ وَحدِي مُذ تَرامتْ بِي النّـــوَى # مَصائِـــبَ يُـــودِي بَعضُهَـــا بِفريـــقِ

و يقول في موقف آخر : (البسيط)

أمَّا أنَـــا فَرجَائِـــي يَستَحيـــلُ إلِـــى # سِحرٍ يَحَوّلُ أقسَـــى نَبـــرةٍ نَغَمَا

إنّي لأحْملُ ثِقـــلَ الفَقـــرِ مُنتَصبًـــا # عَالِي الجَبينِ وَألقَى الدّهرَ مُبتَسِمَا

---

[1] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 47 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ص 484 .

[3] – ينظر:عمر الدقاق ، عنادل مهاجرة , ص 46 – 50 .

و يقول في تأكيد تفرده الخلقي بمثل عليا هيهات أن يأبه الناس لها : (البسيط)

خُلُقِـــي يُخالـــفُ أخلاقـــًا يُوزعُهَـــا # علَى خَليقَتِـــه المَنكـــودَةِ اللّـــهُ

فَالناسُ تَبغِي الذي أخشَـــاهُ مُنتقصًـــا # مِنْ ذكرهِ وَ الذِي أرجُوهُ تَخشَاهُ

كما يقول في تأكيد طبعه :

لا تنتظـــرْ أنْ تَرانِـــي رَاضيًـــا فَـــأنَـــا # أرْضِي ضَمِيرِي وَ لوْ أغضبتُ أصْحَابيَّ

ثم يستعرض ليبرز شاعريته تبعا لنفسيته المتفردة قائلا : (الرمل)

رَبّـــةُ الحِكمـــةِ أنّـــي شاعِـــرٌ # يَعشقُ الحِكمة مُذ كانَ صَبيًا

لا تَخالينِي لصِيقًـــا بِـــالثَـــرَى # لا تَمَـــسُ الأرضُ إلا قَدَميَا

إنّ فِي الإنســـانِ مِنْ فِطرتِـــه # للثَـــرَى شيئا وَ شيئًا للثُريـــَا

حتى بالغ من مزاياه و تفرده المزعوم أن يقول عن مِنّة الخالق (حشاه تعالى) :

((لوْ مَنَّ رَبُك بالحيـــاةِ عَلى الـــورَى # لبَصقَتْ حَوبَائِي وَ قلتُ لهُ خُـــذْ))

و برغم روح الشخصانية و التفرد الطاغية في نفسية الشاعر المهجري ، و نزوعه بطبيعته إلى العزلة و الانفراد عن وسطه الجديد فكرا و تأملا و سلوكا ، إلا أنّـــه لـــم ينزع إلى فصل ذاته عن بعض الذوات التي أثـــرت فيه أيّـــما تأثير ، و من الـــذوات التي عمَدَ الشاعر المهجري إلى ترديد أصواتها و تقمص مواقفهـــا الشـــهيرة الـــذوات الشاعرة القديمة التي نهل المهجريون من أشـــعارها و تـــأثروا بـــمواقفها الاجتماعية و النفسية، و الفكرية، كمـــا تـــأثـــروا بأروحها الـــفنية و الأدبـــية، و أذوقـــها العالية و من شواهد هذه المواقف تأثر **القروي** بشخصية الشاعر **أبي الطيب المتنبي** في موقف المقارنة بين الجاهل و العالم عندما قال المتنبي :

((ذو العلم يشقى في النعيـــم بعقلـــه # و أخو الجهالة في الشقاوة ينعـــم))

ردد شاعرنا القروي في قصيدة "ذو الجهل" أبياتا تتقاطع مع هذا المعنى فـــي صـــورة شبه محاكية قائلا : ([1]) (الكامل)

دُو الجَهلِ لا يَنفكُ مُضطرِبًـــا # لأقلِ شَيءٍ يُفقِــدُ الصّبْـــرا
كُلُّ المَصائِبِ عِنـــدَهُ كبُـــرتْ # إلا مُصِيبةٌ جَهلِه الكُبْـــرَى

و فيها نلمس وُلوع **القروي** بهذا المعنى السامي و بقائله الذي يعدّ من قـــمم الشـــعراء في عصره ، كما لم يخفِ **فوزي المعلوف** تأثره بالفيلسوف الشاعر **أبي العلاء المعري** ففوزي لم يخرج عن جوَّ المعري في الكثير من أشعاره التأملية الحزينة, و من الأبيات التي أثرت في فوزي المعلوف قول المعري : (الخفيف)

((تعـــبٌ كلّهـــا الحيـــاةُ فمَـــا أعـــ # جَبُ إلا مِن رَاغبِ فِي ازديـــاد))

نظم على منوالها فوزي بيتا يقول فيه : ([2]) (الخفيف)

ألـــمٌ كلّهَا الحَيـــاةُ فلا تَضـــ # حـــك تغـــرًا إلا لتَبكِـــي عُيـــونًـــــا

و من قول أبي العلاء المعري أيضا: (الخفيف)

((إنّ حُزنَـــا فِي سَاعَـــةِ الموتِ أضعـــا # فَ سُـــرورِ فِي سَاعَـــةِ المِيـــلادِ
ضَجْعَةُ المَـــوتِ رَقـــدةٌ يَستَرِيـــحُ الـــ # جِسمُ فِيها وَ العيشُ مِثلُ السُّهَـــادِ))

فيقول و يردد **فوزي** هذا المعنى بقوله : ([3]) (الخفيف)

يُولدُ الطفلُ للعَـــذابِ وَ هَـــذي # سُنّة الدَهرِ وَقّى الطِفـــلَ شَرَه
بَينَ أوجَاع أمِّـــهِ دَخـــلَ المَهـــْ # د وَ بينَ أوجَاعِهِ يَدخـــلُ قَبـــرَه

كـــما تأثر **إيليا أبو ماضي** بفطاحل الشعر الـــعربي الـــقديم و حاكهم في أساليـــبهم و معانيهم و تقمص شخصياتهم، و عبّر بلسانهم عن مواضيع كثيـــرة أشـــهرها تـــأثره

[1] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ، ص 226 .
[2] – فوزي المعلوف : مناهل الأدب العربي ، ص 38 .
[3] –المرجع نفسه : ص 37 .

بمعنى ترقب الشاعر لليل و استرجاع ذكرياته في ظل نجومه و ظلامه ، فلمــا قــال" امرؤ القيس" قديما يستحضر همومه : (الطويل)

'((و ليل كموج البحر أرخَى سُدولــه # عَلـيَّ بأنــواع الهُمــومِ ليبتلـى))

استعار أبو ماضي هذا المعنى لا ليعبر عن همومه و آلامه بل ليتقمص الموقف، فيورد افتتانه بالجمال والأسرار قائلا : ([1]) (الكامل)

وَ إِذَا الدُّجَى أرْخَى عَليَ سُدُولــهُ # أدركَتُ مَا فِي الليلِ مِنْ أسْرارِ

فَلكم نَظرتُ إِلى الجَمَالِ فَخِلتُــهُ # أدنَى إلى بَصَري من الأشفارِ

كما تقمص شخصية النابغة الذبياني عند قوله : (الطويل)

((كأنَّــك شمــسٌ و المُلوك كواكــبُ # فإن بَرزت لم تبد منهنَّ كوكب))

فيورد بيتا من قصيدة "فنون الوَصف" قائلا : ([2]) (الطويل)

كأنِّيَ بَــدرٌ وَ الزُهــورُ كواكــبُ # وَ ذا الرَوضُ أفقٌ ضَاءَ بِالبدرِ وَ الزَهرِ

و من أبيات للشاعر الجاهلي عنترة العبسي ,إذ قال قديما : (الكامل)

((و لقــد ذكرتُــك و الرمــاحُ نَواهــلٌ # منِّي و بيض الهند تَقطر من دَمِي

فَوَدِدتُ تَقبيــلَ السيــوفِ لأنَّهــَـا # لمعت كبَــارق ثغــرك المتبسِّــم))

يورد الشاعر في نفس الغرض نتفة شعرية على منوال و نسق بيتي عنتــرة بعنــوان "ذكرى" إذ يقول : ([3]) (الكامل)

و لقَد ذكرتُــكِ بَعدَ يَــأسٍ قَاتِــلٍ # فِي ضَحْوَةٍ كَثُرتْ بِهَا الأنــواءُ

فَودِدْتُ أنِّــي غَرسَـــةٌ أو زَهــرةٌ # ووَددتُ أنَّك عَاصِــفُ أو مــاءُ

كما نظم أبو ماضي شعرا من وحي المناسبات فانتقل من الخاص إلى العام، و جعــل من المناسبة العابرة ذريعة أو منطلقا ، و قد عاب النقاد على إيليا أبي ماضي لجــوءه

---

[1] – إيليا أبو ماضي :الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 318 .
[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 339 .
[3] – المرجع نفسه : ص 81 .

إلى مثل هذا النظم الركيك و اللغة البسيطة في بعض مقطوعاته الشعرية، و قد رأى **طه حسين** أنّ بعض المقطوعات الشعرية كان الأجدر بأبي ماضي أن لا ينشرها في دواوينه ، و مثلها قوله : ([1]) (المتدارك)

و الديكُ الأبيضُ فِي القِنِّ # يَختالُ كيُوسفَ فِي الحُسن

أصْطادُ الديكَ وَ لكنّي # لا أقْدِرُ إذْ إنّي عَبْدُ

و هي مقطوعة تقمص فيها الشاعرَ **بشار بن برد** الذي عاب عليه النقاد نضم بعض الأبيات الشعرية البسيطة من مثل أبياته في شخصية (رَباب) إذ قال : (مجزوء الوافر)

((رَبَابَةُ رَبَّة البيتِ # تصُبُّ الخَلَّ فِي الزيتِ

لهَا سَبْعُ دَجاجاتٍ # وَ دِيكٌ يُحْسِنُ الصَّوتا))

و من شواهد تقمص شعراء المهجر لشخصيات شعرية من العصر الحديث ما ساقه **شكر الله الجر** في معرض وصفه لطيران منطاد قال فيه : ([2]) (الرمل)

أرأيتَ الحُوتَ فِي عَرضِ الفَضَاءِ # هَاويًا مِن بَينِ أبرَاجِ السَّماء

كان ينسج قوله هذا على منوال قصيدة مماثلة **لأحمد شوقي** بمناسبة تحليق الطيارين الفرنسيين (فدرين و بوتيه) و مطلعها : (الرمل)

يَا فَرنسَا نلتِ أسبابَ السّماءِ # وَ تمَلكتِ مَقاليدَ الأجَوَاءْ

ثم عرض لوصف هذا المنطاد يصفه قائلا :

أوْ كحُوتٍ يَرتَمِي المَوجُ بهِ # سَابِحٌ بَينَ ظهورٍ وَ خَفَاءِ

ج – التواصل / الانقطاع

التواصل و الانقطاع عاملان رئيسان يجسدان ارتباط الشاعر بالواقع و المجتمع أو انفصاله عنهما انفصالا تاما, و يتجسد **التواصل** في تعبير الشاعر من خلال إحساسه

[1] – ينظر : جميل جبر ، إيليا أبو ماضي ، ص 59 – 60 .
[2] – عمر الدقاق : عنادل مهاجرة ، ص 91- 92 .

بالانتماء الفعلي للوسط الذي يوجد به اجتماعيا, أو تاريخيا, أو دينيا, أو فنيا, وفق علاقة الاحتواء، كما يتمثل الانقطاع عنده في انفصاله عن هذا الوسط و المحيط به اجتماعيا أو ثقافيا، أو فنيا، وفق علاقة التضاد ، و لا نعني هنا بالتواصل عامل التقمص كما لا نعني هنا بالانقطاع عامل الشخصانية لأنّ التقمص في حقيقة أمره نابع عن علاقة الإضافة و ليس الاحتواء في التواصل ، أمّا الشخصانية فهي عامل قائم على التنافر و ليس التضاد في عامل الانقطاع، و كلا من التواصل و الانقطاع إذا برزا كسمتين معنويتين في أيّ نص شعري فهما لا محالة يعدان من مصادر التفضيل الجمالي الذاتية في المبدع أو الشاعر يحققان في المتلقي استجابات جمالية بارزة فظهور التواصل بشكل واضح في النص الشعري يعكس لا محالة الوعي الجَمعي عند الشاعر ، كما يعكس في مضمونه و شكله شهادة صادقة عن الواقع، و هو في هذه الصورة لا ينفك عن وظيفة توثيقية تصاحب وظيفته الفنية المحض ([1])، و بالتواصل أيضا تصبح التجربة الفنية مرآة للتجربة الشمولية, و العالم الذي يبعثه النص الشعري من جديد عالما يخلقه الإنسان للإنسان ([2]) ، حتى يتبين فيه إنسانية , و بهذا يكون هذا الفن قهرا للاغتراب و العزلة و انتصارا للإنسان على الأشياء ([3])، و مع هذا لا يمكنا أن ننفي دور الذات الشاعرة في تشكيل هذا التواصل، فبمقدار ما ينبغي أن يأخذ الشاعر من مجتمعه ، فإنّه يكون قادرا على أنْ يعطى هو أيضا مجتمعه و ينفخ فيه من ذاته ([4]).

أمّا **الانقطاع** الذي يُبرزه بعض الشعراء في نصوصهم، فهو حالة طارئة تنم عن موقف طارئ أو مُتجذر في نفسية المبدع يسعى من خلاله إلى فصل الثقافة أو الفكر السائد في محيطه عن ثقافته و فكره، و ربما توجيهه الفني و الأدبي ، و بذلك يحصل ما يسمى بالتّمرد أو الخروج عن الأطر الفكرية، أو الاجتماعية أو الأدبية السائدة في فترة من فترات الزمن, و قد عوّدنا شعراء المهجر على مثل

---

[1] - ينظر : عبد السلام المسدى : في آليات النقد الأدبي : ص 25 .
[2] – ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد : فلسفة الفن الجميل : ص 76 .
[3] – ينظر:المرجع نفسه ، ص 37 .
[4] – ينظر: عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ، ص 98 .

هذه المواقف المختلفة نتيجة عوامل اجتماعية ؛ كالفروق الطبقية في المجتمع الأمريكي أو دينية كتعدد الأديان أو فنية أدبية كاختلاف الآداب و اللغات و الاتجاهات الفكرية .

سعى الشاعر المهجري إلى التواصل مع محيطه الجديد بشتى الطرق و الوسـائل المتاحة ، فعلى الصعيد الاجتماعي حاول الشاعر المهجري تفهم المجتمع الذي يعـيش فيه من جهة، و طالب من جهة أخرى هذا المجتمع أن يتفهمه، إلا أنّ هـذا التواصـل الاجتماعي لم يحقق أهدافه, و باءت محاولات الشاعر الكثيرة بالفشل و هي ميزة بارزة في الشعر المهجري، و من شواهدها ما أورده **القروي** في مقطوعته بعنوان "بذلت" إذ يقول :([1]) (الطويل)

بَذلــتُ لأصحَابي كنُــوزَ صَراحَتِــي # فمَــا سَــرَّهم شَيءٌ كفِلــسِ التَملُّــقِ

فَأسديَـــتُ مِن قَلبِــي إليهُم نَصِيحتِــي # فَردّتْ وَ عَادَانِـــي بهَــا كل أحْمَــقِ

فَجامَلتهُــم حِينًــا وَ نَفسِي حَزِينَـــةٌ # تُؤنِّبنِـــي وَ الخُلــقُ غَيــرَ التَخلُّــقِ

أبَى لِـــي إخلاصِـــي لهُمْ أنْ أغشّهــم # وَ مَن لك فِي صدقِ الهوَى بِالمُصدِّقِ

و هذا **إلياس قنصل** يعاني ما عاناه القروي مــع الـــمجتمع رغم إخـــلاصه و تفانيــه في خدمة غيره, إذ يقول : ([2]) (الكامل)

مَاذَا استفدتَ مِنَ اليَراعِ وَ قــدْ ذَوَى # فِي ظِله عُمري وَكانَ رَطيبَـــا

قَضيتُ أعوَامِي عَلى جمْــرِ القَضَـــا # أتكَبّـــدُ الحِرمـــَانَ وَ التَعذيبَـــا

ليقول أيضا : (الكامل)

زَلاتُهم مَهمَا جَنُــوا مَغفُــورَةٌ # لا تَستَحــقُ اللـــوْمَ وَ التأنيبَــا

أمّا أنَـــا فَمَزالقِـــي مَرصُـــودَةٌ # حَتَّى وَ إنْ هَانتْ تُعَــدُّ ذُنُوبَــا

إنِّي مَنحتُ الناسَ خَيرَ مَواهِبِي # وَ تَركتُ ذَاتِي مُعدَمَا مَنكوبَـــا

---

[1] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 314 .
[2] – ينظر : فريد جحا ، إلياس قنصل ، الشاعر الكاتب ، ص 129 .

و لم يسلم كذلك **رشيد أيوب** من المصير نفسه عندما نـــعرف أنّه مرَّ بتجربة مـــريرة مع المجتمع، و أنّ محبته ضاعت سدى و عَطاءه ذهب هباء, إذ يقول : ([1]) (المتقارب)

زَرعتُ المَحبَّة وَسْــطَ القُلــوبِ # وَ لمْ أدرِأنِّي زَرَعتُ الخَيالَ

فَهبَتْ عَليهَـــا ريَـــاحُ الجَنــُوب # وَ هبتْ عَليها ريَاحُ الشَمَال

فَلمْ يَبــقَ مِمَـــا زَرعْــُت أثَــرْ # ليشْهَدَ مِثلي مُرُورَ الزَمانِ

كما أقرَّ شعراء المهجر تواصلا وطنيا و تاريخيا، فدعوا من خلاله إلى اللحمة القومية, و الاعتداد بمآثر الأجداد و الأمجاد، و حذروا المجتمع و الأمّة من الأخطار المحدقـــة بهما، و في ذلك يورد **القروي** نشيدا حماسيا يفتخر فيه بأمته و أمجاد ســـوريا الـــوطن ليقول : ([2]) (منظومة على وزن النشيد البرازيلي)

أمَّنَـــــا أمّ الجَمَـــــــالِ أمُّ # الجَـــــلال أمّ الكمَـــــال

تَحتَ جَنحَيكِ اجمَعينَا وَالحُبَّ # فِينـَـا اجْعَليـــهِ دِينَـــــا

سَلحِينَـــــا بِـــالــرَّشَــــادِ # وَ الاتحـــَادِ يومَ الجِهَـــادِ

عَلمِينَــــــا بِالثبَـــاتِ حتَّـــى # المَمَـــاتِ مَعنَى الحَيَـــاةِ

كما يتجه **إيليا أبو ماضـــي** إلى قـــومه لـــيحقق ذلك الـــتواصل الوطني المليء بالغيرة و الحيرة على أمته المتخاذلة اللاهية, إذ يقول : ([3]) (الكامل)

عَجبًا لقَومِي وَ العَـــدُوّ بِبَابِهـــم # كيفَ استَطاعُوا اللهْوَ وَ الألعابا ؟

وَ تخاذلتْ أسيَافُهُم عَنِ سَحقِـــه # فِي حِينِ كانَ النَّصرُ مِنهُم قَابَـــا

تَرَكوا الحُسّامَ إلِى الكلامِ تَعَلـــلاً # يَا سيفُ ليْتكَ مَا وَجَدتَ قِرابَـــا

و لم يغفل شعراء المهجر تحقيق التواصل الديني و الـــتسامح مع كل الأديان خاصـــة مع الإسلام و المسيحية، إذ لم يجد هؤلاء الشعراء فرقا شاسعا بين الأديان ما دامـــت تدعو كلها إلى التسامح و المثل العليا، و في هذا المعنى يورد **القروي** قصيدة بعنـــوان

---

[1] – ينظر : أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 267 .

[2] – الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 612 .

[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ,ص 134 .

"عيد الأضحى" ليوضح فيها تواصله مع هذه المناسبة و مع المحتفلين بها برغم اعتناقه المسيحية, إذ يقول فيها ([1]) (الرمل)

ليـــــسَ للإسْــــــلامِ أوْ للعَيسَوِيّــــــة # مَا بِهذا العيــد للديــنِ مَزيـــهْ

نَحنُ وَ الإسلامُ فِي الأضحَى سَـــواءُ # قَد تقاسَمنَا الضَحَايَا بِالسّوِيّـــهْ

أمّا في التواصل مع المجتمع الأدبي من الشعراء و الكتاب ، فقد أســهب المهجريون في إحياء المناسبات التكريمية للشعراء و الكتاب و ساهموا في تنشيطها تــحقيقا للحمة و التواصل بينهم، و من شواهده قصيدة **لإيليا أبي ماضي** بعنوان "شاعر الدير" نظمهـــا تكريما لزميله الشاعر مسعود سماحة سنة(1939 م) متأسفا لــعدم حـــــضوره هــذا الحفل، و منها قوله : ([2]) (البسيط)

يَحُــزُّ نَفسِـــي أنّـــي اليَــومَ مُبتعِــدٌ # وَأنتَ مِن حَولِك الأنصَارُ وَ الصُّحُبُ

البيــدُ وَ الناسُ مَـــا بَينِـــي وَ بينكــُمْ # ليتَ المَهامِهَ تُطــوَي لـــِي فَأقتــرِبُ

مَا كـــانَ أسعدَنـــِي لوْ كنـــتُ بَينَكـــمْ # كيمَا يُؤدِّي لسَانِـــي بَعضَ مَا يَجِـــبُ

و في موقف آخر يستعرض **نسيب عريضة** حياة الشعراء و ليـــاليهم بقصــــيدة "ليـــل الشعراء" واصفا نهارهم و ليلهم محققا بذلك تواصله مع هذا المجتمع و هذه الفئـــة, إذ يقول: ([3]) (الطويل)

فَنحنُ شَرِبنَا وَ الأنَـــامَ تَرنَّحـــوا # وَ مَا غنِمُوا مِنْ رَاحِنَا غَيرَ نَشقَـــةٍ

وَ هِمْنَا فَهَامَ الخَلقُ مِنْ ذِكرِ حُبِّنا # وَ لمْ يَنظرُوا ليلىَ وَ لا وَجْهَ عَـــزّةِ

ليقول :

فَقُمنَـــا وَ نَفَضنَـــا غُبَـــارَ عُروشِنَـــا # لنظفَـــرَ مِنْ كَـــدِّ الحَيَـــاةِ بِلقمَـــةٍ

فَنحنُ حَيارَى فِي النَهارِ صَعَالــيك # وَ نَحنُ مُلوك فِي الدُّجَى أهل سَطوةٍ

[1] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ،ص 478 .
[2] - المرجع السابق ، ص 114 .
[3] – نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 36 – 37 .

أمّا مظاهر الانقطاع التي قررها الشاعر المهجري في شعره, فقد استوت على مظاهر اجتماعية, و ثـــقافية, و فـــنية, و كلّها ملامح تـــدل على مواقف طارئة أو مــــــتجذرة في نفسية الشاعر ، لم يستطع التأقلم معها و لا مجاراتها، و من أولى هـــذه المظـــاهر نزوع الشاعر المهجري بطبيعته المتمردة إلى التجديد الفني في قوالب الشعر و معانيه محققا بذلك انقطاعا مع الموروث الأدبي الفني القديم, و في ذلك يقول **إيليا أبو ماضي** :([1]) (الرمل)

لســـتَ مِنــــِي إنْ حَسِبــــتَ الشِعرَ ألفاظًـــا وَ وَزنَـــا

فَارَقَـــتْ دَربُك دَربــــِــي وَ انقَضَـــى مَا كـــانَ بَينَنَـــا

و في موقف آخر يثور الشاعر على الأغراض القديمة في قصيدته "الفقير" قائلا : ([2])

أنا مَـــا وَقَفتُ لكَي أشبِّـــبَ بِالطَلا # مَـــالِي وَ للتَشبيبِ بِالـــصَّهبَاءِ (الطويل)

لا تَسألونِي المَدحَ أو وَصفَ الدُمَى # إنِـــي نَبذّتُ سَفاسِفَ الشُعَرَاءِ

بَاعُـــوا لأجْلِ المَـــالِ مَاءَ حَيائِهِم # مَدحًا وَبِتُّ أصُونُ مَاءَ حَيَائِي

و هو نـــفس الـــموقف الذي اتخذه **فـــوزي المعلـــوف** الذي ثار على التقاليد القديمـــة قائلا ([3]): (الكامل)

خَلِّ البَداوَةَ رُمْحَهَـــا وَ حُسَامَهَـــا # وَ الجَاهِلِية نُوقَهَـــا وَ خِيَامَهَـــا

مَضتْ العُصورُ الخَاليات فَمَالنَـــا # نَحيَا بِهَـــا مُتلمِسيـــنَ ظلامَهَـــا

أيَكونُ عَصرُ النُّورِ طوْعَ بِنانِنَـــا # وَ نلمُّ مِنْ تِلكَ العُصُورِ حُطامَهَا

و في سابقة فريدة من نوعِها توحي بانـــقلاب مـــزاج الشاعر المهجري من فـــــترة إلى أخرى عاد **إلياس قنصل** إلى سوريا بعد اغتراب دام ثلاثين سنة, وشـــن حمـــلات

---

[1] – إيليا أبو ماضي:الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 603 ، 604 .

[2] - المرجع نفسه : ص 89.

[3] – ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، الهاجرة و المهاجرون ،مج 1 ، ص 325 – 326 .

قاسية على الآخرين من أصدقائه في المهجر ممن رآهم أصنام الأدب و أشهر شواهده رباعيات حقق فيها ثورته على أدباء المهجر و منظوماتهم، و منها قوله : ([1]) (الكامل)

خَابَ الرَجَا فِيكُم وَ كانَ شَبَابُكم # أمَلَ البِلادِ تَحُوطهُ الدَعَــواتُ

يَا ذَائبينَ مِــن المُيُوعَــةِ إنّكُــم # فِي دَربِنَا نَحوَ العُلا عَثــَراتُ

أيَامُكم تَحتَ الفُجُــورِ يَسُوقُهَــا # سَوطُ البَلى وَ عَتادُكم مِــرْآةُ

يَتَبخْتَرُ الطاووسُ فِي أثوابِكــمْ # وَ نُفُوسُكم فِي ذُلهَا حَشَــراتُ

أمّا من صور الانقطاع الاجتماعي التي توحي بــغربة الشاعر الــمهجري عن الحيــاة و الناس و سلوكياتهم قصيدة **لإيليا أبي ماضي** بعنوان "في القفر" يقول : ([2]) (الخفيف)

سَئِمَتْ نَفسِــي الحَيَــاةَ مَعَ النّــا # سِ وَ مَلّتْ حَتَــى مِنَ الأحْبَــابِ

وَ تمَشــتْ فِيهَــا المَلالَــةُ حَتَــى # ضَجَرَتْ مِنْ طعَامِهِم وَ الشَّرَابِ

ليقول : صَغُرتْ حِكمَــةُ الشُيــُوخ لدَيهَــا # وَ اسْتحَقَــتْ بِكلِ مَــا للشَّبَــابِ

و إذا كانت تقاليد العرب تقضي بأنْ يبثَ الرجل أو الشاعر هواه فــي شــعره دون أن تجاريه المرأة في ذلك فإنّ **شكر الله الجر** قد تجاوز ما انفرد به بن أبي ربيعة أشــواطا إنه يقول بلسان امرأة عاشقة ([3]): (الخفيف)

((داعِبِ النَّهــدَ يا حَبِيبِــي وَ قَبِلــ # نِي طوِيلا فِي نَزوَتِي وَ اشتهائِي

لاطِفِ الجِسْمَ فِي مَسارِبِ إحْسَــا # سِي وَ لا تَلتَفِــتْ إلى إغْمَائِــي))

و بذلك فارق الشاعر الطبع الاجتماعي السائد حتى في الشعر العربي الحديث و أتــى بما يؤكد عزمه, و قراره في الانقطاع, و التمرد على هذا النسق الاجتماعي .

أمّا من صور الانقطاع الاجتماعي التي توضح بجلاء إحساس الشاعر بذاتــه وبنبلــه قصيدة **للقروي** نظمها بمناسبة احتفال الجموع البرازيلية بعيــدها القــومي، إذ يــرى

[1] – ينظر : نفس المرجع، مج 2 ، ص946 -947.
[2] – إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 123 .
[3] – عمر الدقاق : عنادل مهاجرة , ص 97 .

الشاعر المواكب تسير الناس فرحين يهزجون، و كان جرح النكبة السورية لـــم يــزل داميا، فطفق يقول : ([1]) (الكامل)

دَعنِي فَقَرْعُ طبُولِهُــم ضَربٌ عَلى # أضْلاعِ هَذا البَائِسِ المَنْكــودِ

دَعنِي فَهذَا يَوُمهُــم لا شَــأنَ لِـــي # فِيهِ ، وَ عَيدِي غَيرَ هَذا العِيدِ

أنَا لا أشارك سَــادَةَ فــِي عِيدِهِــم # مَادُمتُ عَبْــدًا يَنتَمِي لعَبِيـــدِ

نتائـــج و فوائــد :

من خـــلال تناولنا لمصادر التفضيل الــجمالي و بالتـــركيز على المصادر الـــذاتية أو الشخصانية للمبدع أو الشاعر المهجري يمكننا أن نخلص إلى أهم النتائج و منها :

– لا تــكتمل الاســتجابة الجمالية عــند المتلقي / المتقبل إلا باجتماع المصدر اللغوي و المصدر الشخصي عند المبدع، وهما وجها و مصدرا التفضيل الجمالي .

– لا يكتمل التواصل الجمالي بين المبدع/ الشاعر و المتلقـــي / المتقبـــل إلا بوجـــود عبقرية و قدرة في القراءة الإبداعية .

– تتكئ المصادر اللغوية المرشحة للتفضيل الجمالي على عوامل بشرية و ذاتية كامنة في المبدع ذاته ، و بدون هذه العوامل لا تتجلى المصادر اللغوية للمتلقي / المتقبل .

– من أهم عوامل التفضيل الجمالي الشخصية قوة الإدراك و الإحساس فـــي الشـــاعر المبدع, فالإحساس المرهف العميق بكل ما يحيط بعالم الشاعر و عبقرية التأمل و النفاذ إلى كنه الأشياء هي مرتكزات رئيسة في أي خلق أو إبداع جديد يكون مصدرا للمتعة الجمالية

– لا يـــتجلى الإدراك في الشعر المهجري إلاّ من خلال قوة الإحساس بأبسط الماديات و المحسوسات و المعنويات المحيطة بالشاعر عن طريق بصيرة شعرية خاصة ، مما يتيح للشاعر التحليق في عوالم الخيال, و الرمز, و الصورة ، و بـــذلك تبـــرز القـــيم

[1] – الشاعر القروي :الأعمال الكاملة ص 174 .

الإنسانية النبيلة ؛ كالوطنية، و المحبة، و الأخوة ، كما تبرز القدرات و المهارات النفسية، و العقلية، و الفنية .

- و من أهم عوامل التفضيل الجمالي كذلك بروز الشخصانية أو الفردية و التقمص و الشخصانية مبدأ من مبادئ الحضارة المعاصرة تقوم على أساس اعتزاز الفرد بذاتيته أمام الذوات الأخرى، و حرية التعبير عن معتقداته الفكرية، و العَقدية, و لقد اتخذ الشاعر المهجري من هذا العامل وسيلة للتعبير عن الحرية و التمرد و النزوع إلى التجديد، كما اتخذه مطية للهروب من عالم الكتمان، و العزلة، و الاكتئاب و بالشخصانية تبرز علاقة التنافر مع الذوات الأخرى مما يحقق ذلك التنوع الفكري و الثقافي و الحضاري المنشود، فحاول شعراء المهجر إبراز التفرد و التميز في مستوى التجربة النفسية (التأمل ، التوحّد ، الصبر)، أو التجربة الاجتماعية (التواضع ، العزلة ، الترفع) .

أمَّا التقمص فهو شعور داخلي يشعر من خلاله الشاعر بأنّه جزء من شخص ما و به يظهر افتتانه بشخصيات أو ذوات شعرية قديمة, و بمواقفها في الحياة لا من قبل الاحتواء التام لهذه الشخصيات ، بل لمجرد الإضافة لها و لمواقفها ، و أشهر القمم الشعرية التي تعرض لها الشاعر المهجري – المتنبي- المعري-امرؤ القيس – عنترة- النابغة- بشار بن برد –أحمد شوقي .

- أمّا التواصل و الانقطاع, فالتواصل في الشعر المهجري هو محاولة احتواء من الشاعر للواقع المعاش، و الذوات المحيطة به ، و التصريح بلسانها و تعبير عن آمالها و آلامها ، مما يعكس الوعي الجَمعي و الحرص على الإحساس بالأمان و الدفء الاجتماعي ، و بذلك حقق الشاعر المهجري تواصلا على المستوى الاجتماعي و السلوكي، و كشف من خلاله عن صدمته إزاء هذا المحيط، كما حاول أن يحقق تواصلا على المستوى القومي و التاريخي و بيّن من خلاله خيبة أمله، و آخر دينيا بَيّنَ فيه دعوته إلى روح التسامح و الإخاء ، كما حقق تواصلا فنيا أدبيا من خلاله مكانته و إسهامه فيه .

أمّا الانقطاع فهو ضد التواصل ، و يمثل الانقطـــاع روح التّمـــرد عنـــد الشـــاعر المهجري و نزوعه إلى حالات نفسية طارئة تـــعمد إلى الكشف عن الـــهوة الاجتماعية السلوكية و الهوة الفنية (شكلا و مضمونا) بينه و بين الواقع و الذات المقابلة .

المبحث الثاني : آثـــارُ التفضيــل الجَمالـــي في الشعــر المهجــري

I– آثار التلقـــي الشخصيـــة :

أ – بيـــن المُتَعَـــة / المَنفَعَـــــة

ب – بين المِثاليّـــة / الشُعُوريـــة

ج – بين الواقِعِية / المَوضُوعيـــة

II – آثـــــار التلقـــــــي البيئيـــــــة :

أ – المُعايشَــــــة الطبيعيـــــــة

ب – المُقاربـــة الاجتماعيـــــة

ج– المُسَايــــــرة الحَضاريـــــة

المبحث الثاني : آثار التفضيل الجمالي في الشعر المهجري

إذا كان من الضروري توافر مصادر ملمُوسة للجمال في النص الأدبي الإبــداعي فإنّه من الواجب كذلك وجود مصدر يتلقى هذا الجمال و يستوعبه بمقدار ما يمدّه النص الإبداعي من قيم جمالية ذات مصادر مختلفة قد تكون لغوية فنية, أو شخصـــية ذاتيـــة تكشف عن إمكانات خاصة في الـــمبدع، و قد اشـــترط بـــعض النقاد الجماليين سلامة و قدرة المتلقي في استيعاب هذه المصادر بالوجهة المطلوبة عند المبدع ، لأنّ الكتابـــة الإبداعية هي في حدّ ذاتها قراءة إبداعية أولية لنصوص فنية سابقة ، مما يوحي بـــأنّ المبدع المتمكن هو في حقيقة أمره قارئ جيد للفن و الواقع ، و على هذا الأساس حاول النقاد الجماليون البحث في أسس التلقي الجمالي و شروطه, و وجـــدوا أنّ مـــن أهـــم عناصر التلقي الجمالي صحة و سلامة ذوق المتلقي و خبراته الجمالية ، و لذلك يـــرى " **أحمد لطفي السيد** "؛ و هو أحد فلاسفة علم الجمال في العصر الحـــديث أنّ الجمـــال

الطبيعي يشرط فئة خاصة من الناس, فيصرح قائلا: << يجد الإنــسان آثار الجمــال في الطبيعة ، فإنـــّه إذا صَفتْ نـــفسه ، و اتسع أفق بصره, و عَلت مرتبة إدراكه يرى الجمال في الطبيعة حيثما أدار عينيه يرى في الرياض جَمالا، و في البحـــر الفســـيح جَمالا, يرى الجمال في بعض الإنسان ، و بعض الحيوان >> ([1]) ، هــذا إذا تعلـــق الأمر بـــالجمال الطبيعي، أمّا الجمال الفني – و خاصة في الشعر– فهو أصعب و أعقد مظهر جمالي لأنّه لا يشترط نقلا حرفيا للواقع .

و بذلك فإنّ الجمال الفني – كما يراه أفلاطون– رسالة أخرى لا ترتبط بالواقع المادي بل هي بث الـــوعي, و تـــغيير أفـــق المتلقي و تبديل عـــواطفه و انفعالاته الفجّة ([2]) و هو ما توصل إليه الناقد الجمالي الشهير "**جورج لوكاتس**" الذي ينفي أنّ الفن تسجيلا للواقع, لأنّ الفن نفاذ لما وراء الواقع، و هو خَلَق جميل للحياة الشاملة، و إبداع للـــذات الجمالية الأوسع نطاقا من الذات الطبيعية أو الذات الأخلاقية ([3])، و حَسْبُ المتلقي بعد ذلك أنْ يـــضع نفسه مباشرة في مواجهة هذا الـــمصدر ليبحث في موضوعه, و لغته و أسلـــوبه, وعلاقته بكاتبه, ودلالته عليه، و صلته بمجتمعه و بالـــحياة و بـــالإنسان و ما فيه من جِـــدّة و طرافة ، و من قـــدرة على البقاء في الزمان و المكان حتى ينهل من روافده و يُشبع حاسته الجمالية ([4]) .

يُعدّ الشعر المهجري الحديث من أهم المصادر الفنية للجمال الأدبي / اللغوي ، بما يتميز به من سمات فنية وعلى جميع مستوياته اللغوية ، و هو الظاهرة الفنية لتي لـــم تتكرر و لن تتكرر، لأنّها مثلت فترة زمنية و مكانية معينة ، و لهذا سنحاول في هـــذا المبحث التركيز على مظاهر و آثار التشكيل الفني الجمالي على المتلقي العُمدة, و الذي تتوافر فيه شروط و أسس مثالية لتلقي جماليات هذا الشعر من خلال بيان آثـــار هـــذا التلقي الجمالي على شخصية و فكر المتقبل في شكل ثنائيات تمثل أشكال التـــــمظهر

---

[1] – سيد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ,ص 09 .
[2] – ينظر : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، فلسفة الفن الجميل ، ص 19 .
[3] – ينظر : المرجع نفسه ,ص 75 .
[4] – ينظر : عبد المنعم شلبي ، تذوق الجمال الأدبي ,ص 155 -156 .

الجمالي فيه, و أهمها : المنفعـــة / المتعـــة ، والمثاليـــة / الشـــعورية ، والواقعيـــة / الموضوعية ، كما نعمل على توضيح آثار التلقي الجمالي المستمدة من بيئات طـــبيعية و اجتماعية, و حضارية تساعد على تـــرسيخ بعض الـــمفاهيم ذات الـــطابع الـــبيئي في شخصية المتلقي، و بذلك نكون قـــد ترجمنا مصادر التفضيل الجمالي في مجموعة مظاهر و آثار مرشحة للبروز في ذهن المتلقي و شخصه .

I – آثار التلقي الشخصية :

إنّ تركيز المتلقي على النص الإبـــداعي, و مـــع توافر الشروط المثلى و الـــمتمثلة في القدرات النفسية، و العقلية، و الفنية، و بالتركيز على مصادر التفضـــيل الجمـــالي سواء أكانت مصادر لغوية خاصة بالنص الإبداعي شـــكلا و مضـــمونا أو المصـــادر الشخصية الخاصة بالمبدع تمكن هذا المتقبل /المتلقي من تحقيق ذلك التواصل الجمالي بينه و بين المبدع ، فإذا كان المبدع ينتقي من الواقع و الحياة والعالم مظاهر جماليـــة خامة يحولها بكيفيات خاصة إلى مظاهر فنية لغوية و مضمونية، ثـــــم ينقلهـــا إلـــى المتلقي في شكل تشكيلات فنية مكثفة, فإنّ من وظيفة المتلقي العمـــدة تحويـــل هـــذه التشكيلات العَلامية و ترجمتها في شكل مظاهر جَمالية تتعلق بذاته في شكل خبـــرات فنية، و عاطفية، و بيئية، تساهم في تعديل خبراته السابقة، أو تصحيحها، أو الاستزادة من خبرات أخرى جديدة ؛ و من أهم هذه الخبرات الحاصلة : خبـــرة المنفعة / المتعة و الاستجابة المثالية / الشعورية، و النزوع إلى الواقعية / الموضوعية .

أ – بين المُتعة / المَنفَعَة

إنّ من آثار الجَمال في نفس المتلقي هو إثارة الإعجاب، و تحريك المشاعر , واكتساب الخبرات الجمالية المختلفـــة ([1])، و من أهم هـــذه الـــخبرات عَاملي المتعة و المنفعـــة و هما شرطان أساسيان في كـــل عـــمل فني إبـــداعي يـــنزع إلى الكمال، و الكمـــال في الجمال هو قدرة ثابتة على خلق الحالة الكاملة باتحاد النشاط الـــذهني و الراحـــة

[1]– ينظر: سيد صديق عبد الفتاح ، الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء، ص 327 .

النفسية في المتلقي و المبدع، و بذلك يتحقق الفن و الجمال, و كلاهما تعبير حُرٌ و مصدر راحة, و نشاط، و وحدة ، و اكتمال في قوى النفس ([1]).

إنّ **المتعة الجمالية** في الأدب والفنون هي عملية إشباع حسي من خلال تقمص الأعمال الفنية، و بها يكون المتلقي و العمل الفني شيئا واحدا دون أي شعور بالانفصال بين الذات و الموضوع، و لذلك فإنّ المتعة الجمالية متعة لا موضوع لها سوى العمل الفني ذاته ([2])، كما يرى " **عز الدين إسماعيل**" أنّ من أسس الجمالية الفنية البحتة هو عنصر أو أساس المتعة الجمالية الخالصة التي لا تستهدف غاية خارجية ، و إنّما غايتها كامنة فيها ([3])، و تتمثل عناصر هذه المتعة عنده في وجود بعض الصور أو القيم الجمالية اللغوية البحتة ، كقيمة الإيقاع في الشعر و هي صورة ندركها إدراكا حسيا تقوم على أساس بعض القوانين ؛ كالتساوي و التوازي و التوازن ، و قيمة أخرى هي العلاقات؛ و هي روابط شكلية و معنوية التي لا تدرك إدراكا منفصلا و إنّما يتم جملةً، و التعرف على مختلف عناصر هذه الروابط يعد بحثا في صميم المتعة الجمالية ([4]) .

لا يمكننا بهذا الصدد أن نفصل المتعة الجمالية الخالصة عن دولة الأسلوب فالأسلوب إذن شأن لا ينكر في دولة الجمال، و علاقته بالمعنى أوثق من علاقة الثوب بالجسم، و في ذلك سعى الأسلوبيون إلى ترسيم اتجاه جمالي في علم الأسلوب أطلقوا عليه "**الأسلوبية الجمالية** ", و هي اتجاه يتعامل مع النص تعاملا مُحايِدًا، فلا يعنى بالسياقات الأخرى من مثل حياة المؤلف، أو سيرته، أو سياقه التاريخي الاجتماعي و إنّما أخذ على عاتقه التعامل المباشر مع النص ساعيا إلى الكشف عن أبعاده الأسلوبية الجمالية ([5]) ، و بذلك أيضا تصبح اللذة أو المتعة الجمالية الأسلوبية حُـرّة متجردة من أي غرض ذاتي أو رغبة في احتواء سياقات هذا الجمال لتكون اللذة

---

[1] – روز غريب : النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ,ص 37 – 38 .
[2] – ينظر:شاكر عبد الحميد ،(التفضيل الجمالي) ،عالم المعرفة ،ع 267 ، ص 40 .
[3] - ينظر : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 98 .
[4] - ينظر : المرجع السابق ، ص 99 -104 .
[5] – ينظر : موسى سامح ربابعة ، الأسلوبية (مفاهيمها و تحليلاتها)، ص 08 .

رفيعة خالصة ينتفي معها كل شعور محايث، قد يحدث قلقا أو اضـــطرابا عاطفيـــا ([1]) وبذلك تتحقق الفعالية الفنيّة أو الوظيفة الفنيّة الأسلوبية , وهي << عند الشاعر حيـــاة الإيقاعات الخاصة، وعند الرسام العالم التجسيدي حيـــث لا حقيقـــة ســـوى الأشـــكال والألوان >> ([2]).

أمّا **المَنفَعَة** ، فهي أساس جمالي في الحكم و التذوق ، و بها لا يُقيم المتلقـــي وزنـــا للغاية الحقيقية في العمل الـــفني، و لـــكن ليس ذلك أنّه يـــرفضها ، بل يحاول التركيز على المعطيات و الخبرات الموضوعية التي يتلقاها المتذوق للحصـــول علـــى متعـــة موضوعية ترتبط بقواعد و أسس كـــثيرة أهـــمها :ا لأساس المعرفـــي ، و الأخلاقي و التاريخي ، و الاجتماعي ، و الديني ([3]) .

لقد حفل الشعر المهجري الحديث بصور مختلفة و متنوعة ترتسم فيها أسس المتعـــة الجمالية, و الخبرة الموضوعية الشاملة ، و قد دقق الشاعر المهجري في نظم بعـــض الدّرر الشعرية التي تكاملت فيها المتعة و المنفعة ، في شكل قوالب نظمية و بأحجـــام مختلفة تصلح كقواعد معرفيّة , و من أبرز صورها و نماذجها ما جاد بـــه **القـــروي** الذي تناول مـــجالات إنســـانية مـــختلفة في أشـــكال تعبيرية تمازجت فيها العلاقات و نُضدت فيها الإيقاعات المختلفة، و منها ما أورده في بعض النتـــف أو المقطوعـــات الشعرية كقوله في تعليم الأشرار : ([4]) (الوافر)

إذا عَلمـــتَ شِريْـــرًا عُلوْمـــًا # فَقَدْ عَلمْتَ إبليـــسَ اللّعينـــا

كَمنْ يُعطِي الطعَامَ إلى دَفِيـــنٍ # فَيأكُلُه الذِي أكـــلَ الدَفِينـــا

فالأساس الجمالي البحت ينبع هنا من اعتماد الشاعر على أصوات المدّ اللينة (الألف و الياء)، و على صور التكرار اللفظي، و بعـــض العلاقـــات المعنويـــة، و الصـــور التعبيرية التي تشبع حاسة المتلقي الجمالية ، إلى جانب المعنـــى و الموضـــوع الـــذي

---

[1] - ينظر:روز غريب ، النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، ص 41 .

[2] - شارل لالو : مبادئ علم الجمال (ت) خليل عزيز شطا ،ص 51

[3] - ينظر : عز الدين إسماعيل , الأسس الجمالية في النقد العربي ,ص 75 – 89 .

[4] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 463 .

يطرحه الشاعر (تعليم السّفهاء)، والغرض منه (التحذير)، و هي خبرات جمالية تتفــذ إلى ذهن المتلقي مباشرة ، و خاصة أنّ الشاعر أعطى الدليل والحجة على ما سَــاقه للمتلقي في موضوعه، ومن هنا تبرز وترسخ المعرفة الاجتماعية التي يلقاها المتلقي .

و في نتفة أخرى يتعرض **القروي** إلى موضوع سلوكي و اجتماعي آخر ينصـــح فيــه الذات الأخرى إلى عدم سب الأكارم, إذ يقول : ([1]) (المتقارب)

أيَا مَنْ تَعــودَ سَــبَّ الأكــار # م نَـــزِّه لسَانَــك عَن طعْنِــه

فَبَصْقُ الفَتَى فِي مَهبِ الرِّياحِ # يُعيــدُ البِصاقَ عَلى ذِقنِــه

و من هنا يتضح ولوع الشاعر إلى اعتماد نسق الحكمة فـــي نظـــم شـــعره بتلخـــيص التجربة الإنسانية الموضوعية في قالب جمالي فني يعتمد على صور التجنيس اللفظي و التنوع الصوتي الفونيمي, إلى جانب القالب المعنوي النفعي الذي ينقل للمتلقي غرضـــا اجتماعيا محددا.

و أساس المتعة و المنفعة بارزان في شعر **إيليا أبي ماضي** الذي خَبَرَ الحيـــاة و الفـــن ببصيرة نـــافذة و تـــجربة صادقة ، فَــقد أسَهب الشاعر في وصف الحياة و المجتمع و الإنسان، و حاول جاهدا أن يلخص هذه التجارب في أسطر مُحكمة, إلا أنّه لم يستطع إلا أن يَسترسل بالمتلقي لتزويده بالمتعة و المنفعة على أن يمرّ معه عبر صور كثيرة و متعددة, و لهذا لا تحصل المتعة والمنفعة معا عند إيليا أبـــي ماضـــي إلا إذا تتبـــع المتلقي، وتفحص جسد القصيدة, و مرّ عـــلى محطاتها لـــتكتمل الـــصورة في ذهـــنه و يحصل بذلك المراد ، و من أشهر صوره و شواهده قصيدة "فلسفة الحياة" تلك المعلقة التي حاولت تلخيص الحياة وطرح أسرارها أمام المتلقي و تقديمها له في صورة جديدة موحية و مفيدة ،إذ يقول في الأبيات الأولى : ([2]) (الخفيف)

أيُّهـــذا الشاكـــِي وَ مَـــا بِـــكَ دَاءٌ # كيفَ تَغدُو إذا غَدوتَ عَليـــلا؟

إنَّ شرَّ الجُناةِ فِي الأرْضِ نَفـــسٌ # تَتَوقى قَبلَ الرَّحِيلِ الرَّحِيـــلا

---

[1]- المرجع نفسه، ص 461 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 490 – 491 .

ليقول في المقطوعة الثانية :

أنـــتَ للأرْضِ أولاً وَ أخِيـــــرًا # كنتَ مَلَكًا أوْ كنتَ عَبدًا ذليـــلا

لا خُلـــودٌ تَحـــتَ السَّماءِ لِحَـــيٍّ # فَـــلمَـــاذا تُـــرَاودُ المُستَحِيـــلا

ليقول في المقطع الأخير :

كنْ مَعَ الفَجــرِ نَسمةً توُسعُ الأز # هــارَ شمَّــا وَ تَـــارَةً تَقبيـــــلاً

وَ مَعَ الليلِ كَوكبــًا يُؤنـــسُ الغَـــا # بَاتِ وَ النَّهرَ وَ الُربَى وَ السُهُولاً

أيُّهــذا الشَاكـــِي وَ مَـــا بِـــك دَاءُ # كُنْ جَمِيلا تَرَى الوُجودَ جَمِيـــلاً

فالمُطولة تعبير صادق عن خبرة إنسانية عميقة و عن خبرة فنية فريدة جمعـــت بـــين جـــزالة اللفظ، والـــتنويع بين الإيقاعات الـــطويلة و القصيرة, و الانتقال, و التخلص و جودة الوصف و التصوير، و هي سمات جمالية تضاف إليها سمات معنوية رفيعة .

و مع ذلك حاول **أبو ماضي** في نماذج أخرى النزوع إلى اخْتصار التجربة و المجاوزة بين المتعة و المنفعة في مقطوعات شعرية قصيرة، إلاّ أنّ الطابع التـــأملي و الفلســـفي يكاد يسيطر على شاعريته، و منها مقطوعة بعنوان "إنّ الحياة قصيدة" من ستة أبيـــات يقول في مطلعها ([1]): (الكامل)

مَـــا لِلقُبُـــورِ كأنَّمَـــا لا سَاكـــنٌ # فِيهَا وَ قد حَوَت العُصورَ المَاضوية

ليقول في البيتين الأخيرين :

إنَّ الحَيـــاة قَصيـــدةُ أعْمَـــارُنَـــــا # أبْياتُها ، وَ المَوتُ فيهـَـا القافِيـَـه

مَتِّع لحَاظك فِي النُّجومِ وَ حُسنِهـــا # فَلسَوفَ تَمضِي وَ الكوَاكبُ بَاقيــَه

و من خلالها يلمس المتلقي نزوع الشاعر إلى تلخيص المضمون (الحياة) فـــي أنســـاق تعبيرية موجزة بـــعيدة عن الوصـــف و الاسترســـال الذي تعمَّده في القصيدة الأولى و بذلك تحصل المتعة و المنفعة في أقصر صورها .

[1] - المرجع السابق ، ص 667 .

إلى صور و نماذج أخرى للمتعة و المنفعة الحاصلتين لا من خلال نتف أو مقطوعات شعرية قصيرة، ولا من خلال قصيدة مُطولة , بل من خلال بعض الأبيات المتضَــمَنة داخل قصائد مختلفة الأحجام، فتكون هذه الأبيات بمثابة المحطات الرئيسية في جســد القصيدة لــتشع من خلالها المتعة و المنفعة المنشودتان .

و من أهم شواهدها قصيدة "فلسطين" **لنسيب عريضة** ؛ تلك القصيدة المطولة المكونة من سبعة مقاطع متفاوتة حجما ، و التي نظمها في حفلة تكريمية بمناسبة ذكرى وعــد بلفور، فيقول في مطلعها : ([1]) (المتقارب)

فلسطيــنُ مِنْ غُربَــةٍ مُوَثَقَــةٍ # ذِراعَيك فِي الكربَةِ المُطبقَــة

فَتَعلو وَ تَهبِط مِنَّــا الصُّــدُورُ # وَ نَهفُو وَ أبصَارُنَا مُطرِقَــة

ليورد في آخر المقطع الثالث بيتين يُلخص بهما الغاية و الوسيلة من إحياء هذه الذكرى ويعرض فيها الغرض من نظمها في نسق تعبيري جميل ،إذ يقول :

حَــذار مِنَ الدَّمــع يَا أوصياء # فَفِي لُجِّهِ عَطْشُ المِحْرقَــة

و لو صَادفَ الدَّمعُ أسطولَكــم # لخِفنَا مِنَ الدَّمع أنْ يُغرِقــهْ

و بذلك نلمس المنفعة من خلال محطة رئيسية في جسد القصيدة استطاع بها الشاعر أنْ يوحي بالنصح و الإرشاد إلى المتلقي مع إمداده بــبعض القــيم الجماليــة التعبيريــة كالتركيب في البيت الأول و التصوير في البيت الثاني .

و من شواهد حصول المتعة و المنفعة في محطات رئيسة بجسد القصيدة المطولة ما أورده **رشيد أيوب** في قصيدة "حرب الأمم" المكوّنة من واحد و أربعين بيتا يتعــرض فيها الشاعر إلى صراع الحضارات و الأمم و الملوك و القادة من أجل ريــادة هــذا العالم بالقوة التي أتاحها العلم و التكنولوجيا، فتشب بــذلك الحــروب و الصــراعات الدامية بين الأمم، إذ يقول في بعض محطاتها : ([2]) (البسيط)

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 260 – 263 .

[2] - رشيد أيوب : الأيوبيات , ص 64- 66 .

لاحَـــتْ بَيارِقُهم فِي كل مُعتَرَكِ   # فِي البَّر فِي البّحر في الأوداء فِي اِلقممِ (*)

مُستَنشِقِينَ مِنَ البَـــارُودِ رَائِحَةً   #   كأنَّـــهَا مِنْ أريـــجِ الرَّنـــدِ وَ الخَـــزَمِ

ليقول في البيت الآخير وما قبله :

إنْ كانَ مَا قَـــدْ جَنَـــاهُ العِلـــمُ مَهْلكـــةً # للنَّاسِ يَا ليتَ دامَ الجَهلُ لِلأمَـــمِ

أوْ كانَ لا بُدَ فِي الحَالتِيـــنِ مِنْ كَـــدَرٍ # للنّاسِ يَا ليتَ هَذا العَيْشَ لمْ يَـــدُمِ

و من هنا يتوصل إلى تلخيص مضمون القصيدة و تكثيفه في آخرها مقـــدما للمتلقـــي زبدة الموضوع و غايته ، في قالب ينزع إلى أسلوب الحكمة بخصائصه التعبيرية التي تعتمد على التضاد, و الترادف، و التكرار, و غيرها .

ب – بين المثالية / الشعورية

يرى بعض الباحثين أنّ **المثالية** هي مجموعة من الأسس و القيم الرفيعة ذات رموز متماسكة محددة, يستخدمها المبدع للتعبير عن حالة نفسية، و عاطفية خالصة, و متأملة كما يستخدمها المتلقي الناقد لفهم أو تفسير دلالات و رموز النص الإبداعي المرتبطـــة بعناصر ثقافية و اجتماعية ([1])، و تتصل المثالية عادة بالشعور و الإحساس المرهـــف الذي يسلط على المواد و المعنويات الكونية و المثالية، إذ يرى بعض المهتمين بالشعر المهجري الحديث أنّه كتاب مفتوح على مـــصراعيه أمـــدّ القراء و الـــمتلقين بصور و نماذج عديدة عن طريق وسيلتين هامتين و هما : التأمل و الشك ، و يرى " **عيســـى الناعوري** " ، وهو يتعرض إلى المثالية عن طريق التأمل أنّ شعراء المهجر وأدبائـــه << كانوا في تأملاتهم يتجردون مـــن طبيعة الطين، ويسمون فوق الحياة و فوق البشر و يحلقون بأخيلتهم في عوامل مجهولة ، يحللون النفس الإنسانية ، و يصورونها بدقـــة و يحاولون إماطة اللثام عن أسرار الحياة, و أسرار ما وراء الطبيعة >> ([2]).

(*) الأوداء : بمعنى الأودية و مفرده الوادي .

[1] - ينظر : سمير سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية ، ط1 ،القاهرة(د تا) مصر ,ص 142

[2]- عيسى الناعوري : أدب المهجر، ص 89 .

أمّـــا المثالية المنشودة عن طريق الشك فقد اتخذ الشعراء الــمهجريون من الشك و التساؤل مطية للتعبير عن الانفعالات و الأحاسيس العميقة بغية الوصول و تحقيـــق القيم الإنسانية العليا و الخالصة، و بذلك كثرت عند الشاعر المهجري تلــك التــأملات العميقــة يحـــدوه في ذلك الشـــك << و لكنّه الشاعر الباحث عن الحقيقة المتطلع إلى تحقيق مثل إنسانية عليا خالدة لا تتطرق إليها الشكوك و لا تلفتها الأوهام >> ([1]).

من أهم النماذج التي تشع بالتأمل و تنزع إلى المثالية الخالصة التي تؤثر في نفـــس المتلقي و تجعله يهيم بخياله و فكره نحو العوالم العليا صور **إيليا أبي ماضي** ، و منها نتفة بعنوان "فِردوسي" يقول فيها : ([2]) (السريع)

بَنيتُ فِردَوسِـــي وَ زَخْرَفتُــه # حَتَّـــى إذَا مَـــا تَـــمَّ ضَيَعتُـــهُ

أجرَيـــتُ في أنْهَـــارِه كَوثـــرًا # فَـــذاقهُ النّاسُ وَ مـــَا ذُقتُـــهُ

ففي البيتين يتأمل أبو ماضي في مجده الضائع، و الذي بناه ليكون جنةً و فردوسا لـــه ولغيره إلا أنّه لم يحافظ عليه، و لم يتمتع به بعد ماعاثَ فيه الناس و عَربدوا ، و هـــذا الفردوس لا بد أنّه شعره و قيّمه العليا التي سعى إليها فيه ، و التأمل عنده لـــم يكـــن شخصيا ذاتيا بل كان جَماعيا يخص أمته كلها, ففي قصيدة "الغد لنا" يستعرض الشاعر ماضي أمته المجيد الذي ضاع بين لعب الملوك و أذنابهم، إذ يقول : ([3]) (الطويل)

تَأملتُ مَاضِينَا المَجيـــدَ الذِي انقَضَـــى # فَزلزَلَ نَفسِي أنَّهُ انهَارَ و انهَـــدَّا

و كيفَ إمّحتْ تلكَ الحَضارَات كلهَـــا # وَ صَارتْ بِلادٌ أنبَتتها لَهَا لحَدَا

وَ صِرنَا عَلى الدُنيَا عِيـــالا وَ طالمَـــا # تَعلَّم مِنَا أهلهَا البَذلَ وَ الرَفَدا (*)

ثم يقول متأملا غدا مشرقا كله أمل ونشاط :

إذَا الأمْسُ لمْ يَرجَعْ فإنَّ لنَا غَـــدَا # نُضيءُ به الدُنيا وَ نَملأهَا حَمْـــدًا

وَ نُلبِسنَا فِي الليـــلِ آفَاقَـــهُ سَنَـــا # وَ تَنشُرُنَا فِي الفَجرِ أنسَامُهُ نَـــدًا

---

[1] - المرجع نفسه : ص 89 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 155 .

[3] - المرجع السابق ، ص256 – 257 .

(*) – الرفدا : أي العطاء و السخاء .

ففي هذه الصور نزعة تأملية مثالية متفائلة لمستقبل الأمة و مصيرها تحدث في نفس المتلقي أملا و رجاءً في تحقيق هذه الغاية ، كما تشعره بالاطمئنان و الراحة على مستقبلها .

و **للقروي** صور تأملية عديدة في مظاهر كونية مختلفة كـ :الموت, و العمر و الفضيلة و غيرها ، ضمنها في مقطوعات شعرية مختلفة الأوزان و الأحجام، و هو في حقيقة الموت و بعدها المثالي يقول : ([1]) (البسيط)

دَعْ مَنْ قَضَى وَ ادخِرْ دَمْعًا لمُرتَهنٍ # فإنّه ذَاهبٌ فِي إثْرِ مَنْ ذَهَبَا

وَ لا تَقُلْ : ذاك مَمْلوكٌ وَ ذَا مَلِكٌ # فَالرِّجلُ وَ الرَأسُ فِي حُكم التُّرابِ هَبَا

وَ الموتُ مَا عَفَّ عَن عَبدٍ وَ لا مَلكٍ # كالنّهْرِ يَجتَرفُ الأقذَارَ وَ الذَهَبَا

و يقول في تأمل معنى العمر بنتفة من بيتين : ([2]) (الكامل)

العُمرُ مَرحَلَةُ التَنقلِ وَ الفَتَى # أبدًا يَدُورُ كَما يَدُورُ الكَوكَبُ

تَصِلُ الحَياةُ بِدايةَ بِنهَايةٍ # كالشَمسِ تَشرُقُ حَيثمَا هِيَ تَغرُبُ

كما يسلط على معنى الفضل و الكرم و انعدامه في حياة الإنسان الحاضرة صورا تأملية مادية توحي بقناعة الشاعر في عبثيّة الحياة و ظلمها، إذ يقول : ([3]) (البسيط)

إنْ قَلَ ذُو الفَضلِ فِي الدُنيا فَلا عَجبٌ # فَليسَ كلُّ تُرابِ الأرْضِ مِنْ ذَهَبِ

و قَدْ يُذَمُّ الفَتَى يَومًا لمَنقَصَةٍ # مَهمَا تَفرَّدَ فِي فَضْلٍ وَ فِي أدَبِ

فَطالمَا كانَ كَعْبُ الرُمحِ مِنْ قَصَبِ # وَ قَبضَةُ الصَّارِمِ الهَنديِّ مِنْ خَشَبِ

و في المعنى نفسه يتعرض **نسيب عريضة** إلى الفوارق الطبقية بين الناس و حقيقة هذا التميز بين الناس في الفضل أو اللؤم لا في امتلاك الشهرة و المال، إذ يتأمل هذا الموقف ببصيرة فاحصة، فيقول : ([1]) (مجزوء الكامل)

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر)، ص 62 .
[2] - المرجع السابق ،ص 89 .
[3] - المرجع نفسه : ص 69 .

كمْ مِنْ ضَئِيلِ القَدْرِ يِطــ # لبُ رِفعَــةً مِــنْ نَجْحِهِ

وَيوّدُ لوْ نَطــقَ الــورَى # بمدِيحِــهِ و بِتَسبيحِــهِ

وَالعيشُ مِثلُ البَّحــرِ يَر # فَعُ مَا طفَــا فِي طفْحِهِ

كنْ لؤلؤا فــِي قــَاعِهِ # لا جِيفَــةً فــِي سَطحِهِ

أمّا المثالية التي نزع إليها الشاعر المهجري عن طريق الشك، فنماذجها كثيرة و متعددة تجتمع كلها في لجوء الشاعر إلى طرح مجموعة من التساؤلات المحرجــة، و التــي كثيرا ما لا تجد أجوبة مباشرة إلاّ عن طريق التأمل و الترقب الطويلين ، و من أهــم نماذج هذا النسق ما أورده **إيليا أبو ماضي** في قصيدته الشهيرة "الطلاسم" التي تتــاول فيها حقائق كونية مختلفة ترتبط بالحياة و الموت و الإنسان، فناقش فيها الشاعر هــذه المواضيع نازعا إلى مــثاليات مــنطقية تــحاور بها مع الــعقل و العاطفة، فــيقول في مطلعها : ([2]) (الرمل)

جِئتُ لا أعلــمُ مِن أينَ و لكنِّــي أتيــتُ

و لقدْ أبْصــرتُ قُدامِي طريقا فمشيــتُ

و سأبقَي مَاشيــا إن شئت هنا أم أبيــتُ

كيفَ جئتُ ؟ كيفَ أبصرتُ طريقِــي ؟

لــــســــــــتُ أدرِي

و على نفس النسق طرح **نسيب عريضة** الفكرة ذاتها متسائلا عن كــنه الحياة و سر و غاية الإنسان في هذا الوجود قائلا : ([3]) (مجزوء الرجز)

من نحنُ ؟ هلْ نَحــنُ بَشــرٌ # نَحيَا وَ نَمضِي حَالمين

أمْ نحنُ مِنْ طيــنِ الضَّجَــرِ # لسنَا كبَاقي العَالميــن

ليقول أيضا :

هَلْ نَحــنُ ظِــلٌ قَــدْ ثــوَى # وَ الــدَّوحُ ولّى وَ غَبَــر

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 163 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ’ ص 156 .

[3] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 151 .

أو نَحـــنُ فِي الأرْضِ نَـــوَى # قَدْ نبُـــذتْ بَعــدَ الثمَـــر ؟

و لم يكتف **القروي** بالسؤال عن معنى الوجود و كنه الحياة بل سعى إلى ضمّه بين يديه ليتلذذ به قائلا : ([1])   (الخفيف)

مَنْ لِنفْـــسٍ تَوّدُ لوْ تَغْمُـــرُ # الكونَ هُيامًا بِحُسنِهِ المَعْبُودِ

مَثِلوا لِي هَذَا الوُجُّودَ بِشيءٍ # أنَا لا أستَطيعُ ضَمَّ الوُجودِ

ليقول أيضا :

غَيرَ أنّي عُمْـــرِي قَصيـــرٌ وَ فِي # الكونِ فُنونٌ مِن كُلِ حُسنٍ جَديد

مَثلوا لِي هَـــذا الوجـــودَ بِشَـــيءٍ # إنــّنِي أشتَهي عِنـــاقَ الوُجُـــود

و يعود في الأخير بدون إجابة عن سؤاله, وعن مطلبه في ضم الوجود، و هو في ذلك يردد مع الآخرين عائدا من حيث بدأ قائلا : ([2])   (الرمل)

أيُّها السَّائِلُ عَنْ هَذا وَ هَـــذَا # لمْ تُصبْ مِنْ وَابلِ العِلِمِ رَذاذَا

كُل عِلـــمِ النّاسِ "مَـــاذَا" فإذا # أدركَـــوْهَا وَقفُوا عِندَ "لمـــاذا"

يلخص **نعيمة** ثورة الشك هذه بالتأمل في مسيرة الإنسان بالحياة، و بقصيد "الطريـــق" ليرى أنّ سر الوجود الكامن في الذات البشرية لا في الحياة قائلا:([3]) (مجزوء الرمل)

نَحنُ يَـــا ابنِي عَسكـــرٌ # قَدْ تَاهَ فِي قَفَرٍ سَحِيقْ

نَرْغَبُ العَـــوْدَ وَ لا نَدْ   # كـــرُ مِن أيْنَ الطرِيقْ

فَـــانتشرْنَا فِي جِهَـــاتٍ # قَـــقْرٍ نَستَجلِي الأثَـــرْ

وَ سَنبقَى نَفحَـــصُ الآ   # ثَارَ مِـــنْ هَذا و ذاكْ

رَبّمَا نُـــدرِكُ أنَّ الـــدَ # ربَ فِينَا لا هُـــنَـــاكْ

هذا فيما يخص المثالية المهجرية التي تتخذ من التأمل و الشـــك وسيلتان للوصـــول إلى طرق المثاليات النفسية و الاجتماعية و الكونية .

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص498 – 499 .

[2] - المرجع السابق ،ص 184 .

[3] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 44 .

أمّا **الشعورية** في الشعر المهجري فهي الأحاسيس المتجلية في القصائد المهجرية من خلال الأساليب التعبيرية، و هي أحاسيس تنبض بمشاعر مختلفة يسوقها الشاعر المهجري إلى المتلقي، فيتعايش بدوره مع هذا الإحساس و يتيه في معالمه ، و في ذلك يرى بعض النقاد الجماليين أنّ التعبير الجميل في الشعر << إنْ لم يخقق بنابض الشعور كان قطعة جميلة من الرخام لا حياة فيها >> ([1])، و بدلك يكتسب التعبير الجمال الشعوري من خلال المخاطبة العاطفية بين المبدع و المتلقي << فالمبدع الذي يخاطب شعورنا بإبداعه، و يضفي علينا من نشوة اللذة ما يجعلنا نحرص على حياد إبداعه و تملكه، و تذوق جماله بصفة عامة >> ([2])، إذ يرى "**محمد عبد المنعم خفاجي**" في الشعور بالأدب المهجري أنّه دلالة قاطعة أولا : على شعور الإنسان الحُرّ في الشاعر المهجري, وثانيا: شعور الغيور المصلح ، ثم ثالثا و أخيرا: شعور الإنسان المتمدن ([3]).

و الشعور في الأدب المهجري و شعره متصل اتصالا كبيرا بالهمس ، لأنّ الأدب المهجري أدب همس << أي أدب مناجاة و الحديث القريب إلى أذنك و قلبك ... إنّ الهمس ليس معناه الارتجال ، و إنّما هو إحساس بتأثير عناصر اللغة ، و استخدام تلك العناصر في تحريك النفس , فالأديب يُحدثك عن أي شيء يهمس به ، فيثير فؤادك و لو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت إليك سببا >> ([4]).

و بالشعر المهجري نماذج شعرية كثيرة حافلة بالمشاعر الإنسانية التي تستدعي من المتلقي المشاركة الوجدانية و العاطفية ، فإذا تأملنا بمشاعرنا أبياتا **لجبران خليل جبران** في قصيدة "الأمس" و ركزنا على موضوع الحب و كيف وصف الشاعر هذه العاطفة وصفا يعلو إلى درجات عليا قائلا : ([5]) (الرمل)

إنّمَا الحُبُّ كنَجمٍ فِي الفَضَا # نُورُه يَمحِي بِأنوَارِ الصَّبَاح

[1] - سيد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء : ص 328 .
[2] - عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب ، ص 19 .
[3] - ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، ص 154 .
[4] - المرجع نفسه : ص 154 .
[5] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 348 .

وَ سُرُورِ الحُبِّ وَهمٌ لا يَطــولُ # وَ جَمَالُ الحُبِّ ظِلٌّ لا يُقِيــم

وَ عُهُودُ الحُبِّ أحْــلامُ تَــزُولُ # عِندَمَا يَستَيقِظُ العَقــلُ السَّليم

و نلمس من خلالها قدسية الحب و كبريائه، و تشبثه بالأوهام و الأطياف ، و كأنّه حالة من حالات الــنشوة الإنسانية العابرة التي تــتمرد على الــعقل, و تأبى الخضوع لـــه. في موقف للحب يــتناول **الــقروي** هذه العاطفة في شــكلها العام و الواسع نازعا إلى احتكار هذه العاطفة في قلبه دون سواه قائلا : ([1]) (الرمل)

لِي قَلبُ يَســعُ الكَــونَ فَــلا # تَسألونِي مَا الذي تَهوَى وَ مَنْ

كُلّ شَيءٍ فِيهِ شَـــيءٌ حَسَـــنٌ # و أنَا أهوَى مِنَ الشَيءِ الحَسَنْ

فرغم محاولة احتكار الشاعر لهذه العاطفة إلاّ أنّ تأثير هذا المعنى يتعدى إلى المتلقـــي ما دام الحب عند الشاعر مقرون بالحسن و الجمال .

وفي معنى الشعور بالغبطة و الفرح و الأمل في الحياة يورد **إيليا أبو ماضي** بقصيدة "الغبطة فكرة" بعض الأبيات التي يُحلل فيها معنى الفرح، إذ يقول :([2]) (مجزوء الرمل)

أقبلَ العِيــدُ وَ لــكـــــنْ # ليسَ فِي النَّاسِ المَسَــرَّةْ

لا أرَى إلا وُجُــوهًـــــا # كَــالِحَـــــاتٍ مُكفَهِــرَّةْ

ليقول :

أيُّها الشاكِـــي اللَيَالـِـــي # إنَّمَـــا الغِبطَـــةُ فِكـــرَةْ

رُبّمَا استَوطنتَ الكـــو # خَ وَمَا فِي الكوخِ كِسْــرَةْ

ثم يتجه ليبدي حكمه على هذه العاطفة قائلا :

إنَّ مَنْ يَبكِـــي لهُ حَــولٌ # عَلى الضّحِكِ وَ قُــدْرَةْ

فَتَهلَـــــلْ وَ تَــرنّـــــمْ # فَالفَتى العَابِس صَخرَةْ

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 423 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ص 371 – 372 .

أمّا في عاطفة اليأس و القنوط في الحياة يورد **القروي** في قصيدة "اليأس" بعض الأبيات التي يحلل فيها لجوء بعض الناس إلى الانتحار، فيغوص الشاعر في الأسباب و النتائج موردا حكمه العقلي و العاطفي عليها قائلا : ([1]) (السريع)

مَـــا حِيلـــةُ البَائِـــسِ لا يَنتَهـــي # مِنْ عَاجِـــلٍ إلاّ إلى آجِـــلِ

أقسَى مِنَ المَوتِ عَلى النَفسِ أنْ # تَسعَي إلى المَوتِ بِلا طائِلِ

لينتقل بعد ذلك إلى المتلقي ناصحا واعضا إياه :

إن فَاتَك الخُبزُ فَلُك آيَـــةً # وَ انعَمْ بِمَوتِ المُؤمِنِ الآمِـــلِ (*)

غدًا لك َالخلدُ فَمَا ضَرَّ إنْ # لَـــم تأكُــــلْ اليَومَ الآكِــــلِ

و **لنسيب عريضة** قصيدة "على قبر غاوية" يستعرض فيها حياة هذه الغاوية قبل مماتها و بعده, موردا أسفه و حزنه على ماضيها وحاضرها، و مبديا غضبه من أولئك الذين أذلوها في حياتها, و لاموها بعد مماتها، داعيا المتلقي إلى مشاركته هذا الشعور الفياض قائلا في المطلع : ([2]) (الطويل)

هُنَا قَبرُها هل طَهَّرَ المَوتُ عَارَهَـــا # وهل خَلعَتْ عَنْ صَيتِهَا الظنَّ وَالذمَّا ؟

نَعَمْ يَتسَاوَى العَارُ وَ المَجدُ فِي الثَرَى # فَمَـــا ضَمَّ قَبرٌ قَط ذَمَّـــا وَ لا إثمَّـــا

ليقول متأسفا :

أفِي العَدلِ أنْ تُجزَى عَلى الإثمِ وَحدَها # وَ تَحمِلُ دُونَ القَومِ مِنْ عَارِهم وَسَمَا؟

ج) بين الواقعية / الموضوعية

الـــواقعية " **Réalisme**" اتجاه و نزعة إنسانية وفنية تدل على إدراك المبدع للموقـــف أو الحالة و استجابته لها بصفة محايدة, فينقل بالواقعية هـــذه الـــحالة مـــن الــــعالم

---

[1]- الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ،ص 344 – 345 .

(*) - لك : الأمر من لاك بمعنى مضغ الشيء .

[2] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص205 .

الخارجي إلى عالم النص من دون تحريف أو تزييف ([1])، و بذلك يتلقى الـــمتقبل هذه الـــحالة في صورتها الخامة بأمانة و موضوعية، مع ما يضفى عليها المبدع من سمات شكلية تعبيرية قد تزيد غالبا من توضيح هذه الحالة و تكشف جوانبها الخفية .

أمّا **الموضوعية** " **Objectivité** " فهي اتجاه و نزعة فنيّة تقوم على وصف الحالات المدركة من قـــبل المبدع بـــشكل يـــتفق مـــع خصائص وجـــودها في العالم الواقعي و المثالي ([2])، و بهذا الوصف الواقعي المثالي يُؤثرُ المبدع استخدام الـــعقل و الـــذهن في نقل هذه الحالات في صورها المكتملة البعيدة عن كل تأثير أو تحويل مـــن العـــالم الخارجي ، و بذلك يكون المبدع بالواقعية قد نقل إلى الـــمتلقي ما هـــو كائن بـــــأمانة و صدق ، و بالموضوعية ما يجب أن يكون بالاستناد إلى الـــقيم و الـــمثل الإنســـانية التي ناشدها في المثاليات الكونية و الواقعية .

و للواقعية و الموضوعية ميادين و مساحات خصبة في الشعر المهجري الحديث ، بل هي دليل على أنّ الشاعر المهجري و رغم إسرافه في اســـتعمال الأخـــيلة و النـــزوع إلى الحديث عن الماورائيات الطبيعية و الحياتية إلاّ أنّه لم ينفصل عن محيطه الواقعي و لم يبتعد عن الموضوعية التي تتطلبها بعض المواضيع المطروحة ، فـــلا المثاليـــة المنشودة في حلمه و يقضته ، و لا الشعورية العميقة المتجذرة في نفســـه و عاطفتـــه استطاعت أنْ تنزع بالشاعر إلى عوالم غير العوالم التي يعيش فيها و يتأثر بها ويـــؤثر فيها، و بذلك يصف "**عيسى الناعوري**" أدب المهجر و شعره بأنّه أدب رســـالة ، و إنّ أدباء المهجر هم أدباء رسالة أو رسل أدباء ، و بهذا الأدب << تعرَّف الناس كيـــف يهتدون إلى منابع السعادة و المعرفة فيها ، و كيف ينهلون من ذلـــك المنبـــع الأزلـــي الأبدي ، الذي لا يحده الزمان و المكان, لأنّه أصل الزمان و المكان ، و أصل الـــحياة و الوجود ، بكل ما فيهما من شمول و أبدية >> ([3]).

---

[1] - ينظر : سمير سعيد حجازي ، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ، ص 18 .
[2] - ينظر : المرجع نفسه , ص 99 .
[3] - عيسى الناعوري : أدب المهجر ، ص 185 .

و الواقعية في الشعر المهجري ليست بثورة ضد الرومنطيقية أو المثالية التي نظموا فيها قصائد عديدة ، و هي كذلك لا تشبه الواقعية الاشتراكية التي ظهرت في روسيا أعوام الثلاثينات؛ والتي يمثل فيها أصحابها أدبا تحريضيا جماهيريا لم يكن أصحابه يبدعونه لإرضاء عِليّة القوم و تسليتهم, و إتحافهم، بل هي واقعية مستمدة من واقع المجتمع و آلامه، رغم أنّ بعض الشعراء و الكتاب المهجريين كانوا من ذوي النزعة السياسية اليسارية من أمثال ميخائيل نعيمة ([1]), وبذلك تقوم الواقعيّة بوظيفة التقويّة أو تثبيت << الحياة الواقعيّة أو تقويتها كما هي في الحقيقة لكي تنعم باحتفاظ صورتها ثم تقويتها عند الضرورة من غير أن تشوهها مهما استطاعتْ إليها سبيلا >> ([2]) .

إنّ من أبرز نماذج و صور الواقعية في الشعر المهجري ما أورده بعض الشعراء من مظاهر و حالات تصف الواقع المعيشي المحيط بهم وصفا دقيقا مفعما بالأحاسيس و المشاعر المتضاربة ، وهم بذلك يحاولون نقل الحالة الاجتماعية و الإنسانية و الحضارية التي عاشوها في فترة زمانية و مكانية معينة, و منهم **القروي** الذي يصف المجتمع الأمريكي من حوله قائلا : ([3]) (الخفيف)

و كأنّ الورَى وُحُوشٌ بِآجَـا # م وَ تِلـكَ الشَّـوَارِعُ الآجَـامُ

فلقد ضاق الشاعر بما حوله و من حوله حتى قال : (الكامل)

حَولِي أعاجِمُ يَرطنُونَ فَمَـا # للضَّادِ عِندَ لسَانِهِم قَـدَرُ

نَاسٌ و لكنْ لا أنِيسَ بِهِـمْ # وَ مَدينـةٌ لكنَّهَـا قَفَـرُ

ثم يتوجه إلى وصف المجتمع الأمريكي و سلوكياته البعيدة عن المثل العليا و القيم الأخلاقية السامية في مواضع كثيرة, و منها نتفة بعنوان "رياح البغي" إذ يقول فيها : ([4]) (الكامل)

هزّتْ رياحُ البّغْـي شُـمَّ جِبالِكـم # وَ نُفوسُكم وَ هِيَ الهَبَاءُ سَواكِـنُ

---

[1] - ينظر : فواز أحمد طوقان ، أسرار تأسيس الرابطة القلمية ،ص 105 .

[2] - شارل لالو :مبادئ علم الجمال (ت) ،خليل عزيز شطا,ص 52

[3] - .الشاعر القروي :الأعمال الكاملة، ص 383

[4] - المرجع نفسه ,ص 438 .

سَقَطَ الحَمُّي مُعَفَــرًا دُونَ الحِمَـــى # وَ ابتَاعَ بِالعرضِ الآمَانَ الخَائِـــنُ

ليقول في قصيدة أخرى عن هذا المجتمع دائما : ([1]) (الكامل)

ظفَروا بِحَاجَاتِ الجُسُومِ وَ حَاجَةٌ # الأرْواح عَاصِيةٌ عَلى الإفـــهامِ

فَالجِسمُ فِي المِنطادِ فَوقَ كوَاكِبٍ # وَ النَفسُ فِي الأحقَادِ تَحتَ رُغَامِ

رَبَّاهُ خُذْ مِنّـــا المَعَـــارِفَ كلهَـــا # وَ أبدلْ بِهذا الكُل بَعــضَ سَلامِ

و لم يختلف **إيليا أبو ماضي** عن القروي في رصد بعض الصور الإنســـانية الواقعيـــة التي حفل بها المجتمع الجديد, فأبدى منه عواطف و مشاعر خاصة و متنوعـــة تتـــوع المواقف التي طرقها بأسلوب جيد وتعبير صادق, و هو يتفحص هذا المجتمع رصد لنا ظاهرة شرب الخمر في قصيدة "الخمر و الدنيا", إذ يقول : ([2]) (الرجز)

يَشربُ بِنتَ الكُرْمِ بَعضُ النّـــاسِ # لِكُربَةٍ فِي النَفسِ أوْ وَسْــواسِ

وَ بَعضُهُـــم لأنَّـــهُ قَـــدْ ظفَــرَا # وَ بَعضُهُــم لأنّهُ قَدْ خَسَـــــرا

وَ بَعضُهُـــم لأنّـــهُ فـــِي فَــرَحِ # وَ بَعضُهُـــم لأنّـــهُ فِي تَـــرَحِ

وَ بَعضُهُـــم كَيْ يَستَرِدَّ الأمْسَـــا # وَ بَعضُهُم يَجْرَعُهَا كَيْ يَنْسَـــى

ليقول في بيت آخر :

وسِـــرٌّ هــَـــذَا أَنَّهَـــا كالدُنيَـــا # تُـــؤذِي وَ لكنْ معَ آذاهَا تُهْــوَى

و في موقف آخر يتعرض **إيليا أبو ماضي** إلى وصف بعض النماذج البشرية الوقحـــة التي خالطها و تألم من مخالطتها ، فأبدى إزاءها اشمئزازا و نفورا نقلها بقصيدة "ثقيل" إذ يقول : ([3]) (الخفيف)

و ثَقيـــلٍ كأنّـــه بُـــرْدُ كانُـــو # نِ قَليلِ الحَيَـــاءِ جَمَّ الكـَــلامِ

ليسَ يَدْرِي بأنّه ليسَ يَـــدْرِي # إنَّ بَعضَ الأنَـــام كالأنعَـــامِ

يَتمنَـــى يَا بُعـــدَ مَا يَتمنَـــى # لوْ جَرَى ذِكرُهُ عَلى الأقْلامِ

---

[1] - المرجع نفسه : ص 403 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية ص 396.

[3] - المرجع السابق، ص 525 .

ليقول في بيت آخر : مُنِعَ البُومُ أنْ يُصَـادَ وَ يُرْمى # كونُهُ غَيـرَ صَالحٍ للطعَـامِ

و من ذلك كله تتضح براعة الشاعر المهجري في نقل صور حيّة عن الوسـط الـذي يعيش فيه وعن السلوكيات التي يصادفها في الـحياة من فـئات اجـتماعية مختلفـة و بذلك يكون هذا الشاعر قد نقل لنا صور حيّة عن هذا الواقع بكل تناقضه و مرارته .

أمّا نزوع الشاعر المهجري إلى **الـموضوعية** في طـرح أفكاره و آرائه, فـتتضح من خلال ما أورده من مواضيع و أغراض إنسانية مختلفة بميزان عقلي منطقي، فبعد أنْ نقل لنا الصور الاجتماعية بحيثياتها يحاول الشاعر المهجري أنْ يقدم لنا و للمتلقـي بعض المظاهر الإنسانية بتشخيصها و وصف الحلول المناسبة لها في قوالب تعبيريـة منمقة تطرق العقل و الوجدان ، و في ذلك يورد لنا **القروي** صورا موضوعية كثيـرة ومنها في طلب العلم و التحلي بالشجاعة, إذ يقول : ([1]) (الطويل)

تَلقـطْ شُـذورَ العِلـمِ حَيـثُ وَجَدتهَـا # وَ سَلهَـا وَ لا يُخْجِلكَ أنّكَ تَسْـألُ

إذا كنتَ فِي إعْطائِـكَ المَـالَ فَاضِـلا # فإنّك فِي استِعطائِك العِلمَ أفْضَـلُ

أمّا في تربية الأبناء يتوجه إلى الآباء واعضا و قائلا : ([2]) (السريع)

يَا أبٌ إنْ كنتَ أخَا حِكمَـةٍ # هُـزَّ عَصَـا التأديـبِ لِلابْنِ

فَـإنّمَـا أنـتَ بِـتَقويمِـهِ # أولَى مِـنَ الشُّرْطِيِّ وَ السِّجْنِ

و يقول في الاعتراف بالذنب :([3]) (الطويل)

إذا فَرَطتْ مِنكَ الإسَاءةُ فَاعْتَـرفْ # بهَا وَ اعتذر إنْ كنتَ حُرًّا مُهذبَـا

فإنّ قَبِلَ المُستَـاءُ عُـذْرًا شَكرْتَـهُ # وَإنْ هُوَ لمْ يَقبَـلْ بُرِئتَ وَ أذنَبَـا

كما يقول في فضل الأم و العطف عليها : ([4]) (الوافر)

تَذكَـرْ حِيـنَ كُنـتَ عَلى يَدَيْهَـا # تَقَطِـرُ فِيـكَ مُهْجَتَهَـا لِبَانَـا

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) , ص 347 .
[2] - المرجع السابق : ص 427 .
[3] - المرجع نفسه :ص 80 .
[4] - المرجع نفسه : ص 462 .

فَأوْفِ جَزاءَهَــا وَاعْطِــفْ عَلَيْهَــا # و لقِّمْهَــا مَعَ الخُبْـــزِ الحَنَانَـــا

كما اتجاه **أبو ماضي** في شعره إلى طرق المواضيع الحساسة والموضـــوعية بطـــرق منطقية و مثالية تنزع إلى الموضوعية الاجتماعية التي تهدف إلى الإصلاح، و من ثمة تحقيق السعادة، ففي قصيدة "الشباب أبو المعجزات" يتوجه إلى هذه الـــــفئة بـــــأبيات يقول : ([1]) (المتقارب)

إذا أنَا أكبَرتُ شَـــأنَ الشبَـــابِ # فَإنَّ الشبَابَ أبُو المُعْجِــزَاتْ

حُصُونُ البِـــلادِ وَ أسْوارُهَـــا # إذا نَامَ حُرَّاسُهَـــا وَ الحُمَـــاهْ

ليقول في آخر : أمَامَكمْ العَيــشُ حُرٌّ رَغِيدٌ # ألا فَاغْتَنَمُوا العَيشَ قَبلَ الفَـــواتْ

و لم يختلف **نسيب عريضة** في تناول هذه المواضيع الجادة، و التي حاول من خلالهـــا ايقاض الأذهان والدعوة إلى الحكمة و العقلانية في التعامل مع الغير، و من المواضيع التي طرقها موضوع الصداقة الحقيقية بقصيدة "الصديق"، إذ يقول فيها : ([2]) (الخفيف)

أعْطِنِي فِي الـــرَّخَاءِ خِلاً وَفِيًا # بَارِعًا قَـــدْحُهُ عَلى كُـــلِّ زَنْـــدِ

صَادِقًـــا حَازِمًا لبِيبًـــا أدِيـــبًـــا # قَائـــمًا بِالوَفَـــاءِ فِي كُـــلِّ وَعْدِ

سابِقًا فِي المَسِيرِ سَهْلاً وَ عُلوًا # خَابِطًا فِي الحُـــزُونِ طَلاعَ نَجْدِ

يُحْسِنُ السَّيرَ يُبْرِعُ الغَيْرَ فَهمًا # يَسْبقُ الطيرَ يَطلُبُ الخَيرَ يُجْدِي

و في وصف بعض الفئات أو النماذج الإنسانية السلبيّة التي تـــثير في الشاعر الســـخط و الاشمئزاز، و رغم ذلك يتعرض لها بنظرة موضوعية فـــاحصة لـــيقيم هذه الحالات و يقدم للمتلقي الدليل, فيصف **إلياس فرحات** الأدنياء, إذ يقول : ([3]) (الوافر)

و ليسَ لِأدنِيَـــاءِ النَّفْـــسِ مَجْـــدٌ # وَ لوْ رَصَّـــفُوا المَنَازِلَ بِالآلي

و لوْ صَاغُوا النُّضَارَ لهُم نَعْالاً # تَظلُ نُفُوسُهُـــم تَحتَ النِّعَـــالِ

كما يقول في المُحَابِينَ من الناس : (البسيط)

---

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 189 .
[2] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة، ص 26 .
[3] - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ،ص 170 .
(*) : المحول : من مَحَل أي أجذب ، و الرجل مَحْلٌ و مَحُولٌ أي لا يُنتفع به .

كلٌّ يُحابِي كمَا يَهْوَى فَلستُ أرَى # فِي الشَيَخِ عَدْلاً وَ لا فِي المَحُولِ الحَابِي (*)
كأنّمَا أمٌّ هَذا الخَلْــقِ مُذْ وَضَعَتْ # فَــوْقَ الــثّرَى بِــكرَهَــا قَالتْ لهُ حَابِي

و من خلال هذه النماذج و غيرها كثير نستشف نزوع الشاعر المهجري إلى الاحتكــام للعقل، و المنطق، و الأحكام الموضوعية البعيدة عن أي تأويــل فــي تحليــل بعــض المظاهر الإنسانية و الاجتماعية في قوالب فنية تشبه قوالب الحكمة و الأمــثال السائرة و بذلك يسعى هذا المبدع المهجري إلى إثارة استجابة المتلقي و استمالته إلى تبني هذه الأحكام و ترسيخا بذهنه، ليحقق في الأخير ذلك التواصل الجمالي المبني على أســاس من الواقعية الصادقة الأمينة، و من الموضوعية الجذابة المؤثرة .

<u>نتائــج و فوائــــد</u>

بعد هذا الرصد التحليلي لآثار التلقي الجمالية و التي تــرتبط مباشــرة بتفضــيلات المتلقي / المتقبل نخلص إلى ما يأتي :

– تشترط عملية التلقي الجمالية في المتلقي / المتقبل سلامة عقلية، و صــحة نفســية وذوق رفيع،وحضور بديهة جمالية في تقبل عناصر الجمال اللغوي و الذاتي في المبدع

– يُــعدُّ الــجمال الــفني الــجاثم في الــنص الإبداعي الحديث من أصعب الميــادين التي تُستعصى على المتلقي / المتقبل لأنّه جمال لا يرتبط بالجمال الطبيعي الواقعي, بل يتعامل معه بكيفيات و آليات خاصة لا يدركها إلا المتلقي / المتقبل العُمدة .

– من آثار التلقي الشخصية الخاصة بالمتلقي / المتقبل حصــول خبرة امتاعية و نفعية و بوساطتهما يحدث الإعجاب و الافتتان ، و تتحرك المشاعر و الانفعالات الــمختلفة و بذلك يحدث أيضا ما يسمى بالكمال الجمالي في خلق حالة تتحــد فيهــا النشــاطات الذهنية بالمنفعة و النشاطات العاطفة بالمتعة ، فينصهر العمل الفنــي مــع المتلقــي / المتقبل في بوتقة واحدة ، و بعد ذلك الأسلوب الجميل المرتكز على أســاس الخبــرة الامتاعية ، و تعد المضامين الفكرية الجديدة المرتكزة الأساس لحدوث الخبرة النفعية .

– استطاع الشعر المهجري الحديث أنْ يجمع بين الخبرتين (النفعيّة / الامتاعية) في نماذج كثيرة ، و في شكل أنساق تعبيرية تنزع إلى قوالب الحكمة و المثل ، لما يتميزان به من خصائص شكلية (إيقاعية / تركيبية)، و مضمونية (تركيز الدلالة / وضوحها) .

– إنَّ ما يميز الجمع بين الخبرتين (المتعة /المنفعة) في الشعر المهجري هو ظهورها في أشكال ثلاثة رئيسة :

الشكل الأول :في قوالب نظمية قصيرة (نتف و مقطوعات قصيرة)، وهو شائع في شعر القروي .

الشكل الثاني :توزعها و انتشارها في جسد القصيدة الطويلة مع تركزهما في بعض المحطات (الأبيات) بشكل بارز, كما هو عند إيليا أبي ماضي .

الشكل الثالث : اعتمادهما بشكل واضح في أواخر القصائد المطولة في شكل خواتم كما هو عند رشيد أيوب .

– من آثار التلقي الشخصية الحاصلة في المتلقي /المتقبل الاستجابة المثالية الشعورية عن طريق الاتصال المباشر بالنص الإبداعي ، و تتصل المثالية –عادة – بالشعور و الإحساس المرهف عن طريق وسيلتين هامتين هما : التأمل و الشك و بهما استطاع الشاعر المهجري أنْ يهيم بالتأمل في العوالم الخفية للمثل العليا ، كما استطاع بالشك أنْ يناقش و يداعب هذه المثل وفق نظرة فلسفية نابعة من الذات المسلطة عليها و على الوجود ، و بالتأمل طرق الشاعر أحوال النفس ، و الموت و العمر، و الحياة، و الأخلاق، كما تناول مستقبل هذه الشعوب و الأمم ، و بالشك داعب الشاعر أيضا الوجود و غاية الإنسان فيه، كما داعب المظاهر الكونية وأشهر رواد هذا المجال : إيليا أبو ماضي، و ميخائيل نعيمة، و جبران .

– أمَّا الشعورية فتتعلق بالانفعالات و المشاعر التي طفت على سطوح القصائد وبرزت من خلال طريقة الهمس التي طرق بها الشاعر أذن، و عقل، و قلب

المتلقي/المتقبل, و الهمس ليس معناه الارتجال، و إنّما استخدام عناصر لغوية مـؤثرة في المتلقي / المتقبل، فتشعره بأنّه أقرب إلى النص من غيره ، مما يستدعي المشاركة الوجدانية بين المبدع و المتلقي، و بذلك تناول الشعراء المهجريون بالهمس مواضيع عن مفاهيم الحب السامي، و الفرحة العارمة، و اليأس المقنط ، و الأسف الجارح و غيرها ، و في ذلك برزت طائفة من الشعراء أشهرهم: نسيب عريضة، و إيليا أبو ماضي ، وجبران خليل جبران .

- من آثار التلقي الشخصية النزوع إلى الواقعية و الموضوعية، و هما استجابتان قويتان تجذبان المتلقي لما لهما من تأثير مباشر عليه ، و الواقعية تتطلب الوصف المباشر و النقل الأمين لحيثيات العالم الخارجي إلى النص في قوالب تعبيرية جذابة تضفي عليها مسحة و بصمة فنية و نفسية خاصة بكل مبدع ، كما تتطلب الموضوعية طرق المواضيع و القيم الإنسانية الخالصة التي بوساطتها استطاع الشاعر المهجري أنْ يوجه المتلقي / المتقبل إلى العزم على اتخاذ سلوكيات معيارية مستقبلية في حياته تهدف إلى إسعاده و إفادته في إطار زماني و مكاني معين .

ـ نقل الشاعر المهجري بالواقعية إلى المتلقي/المتقبل صورا حيّة عن المحيط و الوسط الاجتماعي الذي عاشه الشاعر ، كما وصف سلوكيات الناس في هذا الوسط مع التركيز على بعض الفئات الاجتماعية السلبية ، و بالموضوعية يسعى هذا الشاعر إلى تلقين و تدريب المتلقي / المتقبل على اتخاذ بعض المواقف السلوكية و التربوية مع تحليل بعض الأمراض الاجتماعية و النفسية بصفة موضوعية ، و أشهر رواد هذا المجال: إيليا أبو ماضي ، وإلياس فرحات ، و القروي .

II – آثار التلقي البيئيّة

لا شك في أنّ للبيئة أثر كبير على المبدع ، فالمبدع الجيد هو ذلك الذي يتعامل مع البيئة بكيفيات خاصة, فيحول العالم الخارجي إلى عالم آخر تحكمه سنن و مفردات تنتمي إلى عالم الفن, و بذلك تتحول السنن و القوانين الطبيعية إلى سنن و قوانين لغوية

تتضافر لبناء العالم الخاص بالمبدع ، و لا يكون لهذا العـــالم الجديـــد معنـــى دون أنْ يكون له مُوطأ قدم في دولة الجمال ، هذا الجمال الممتد في جذوره البيئية هو أقصى ما يمكن أن يتطلع إليه المتلقي من أجل تغيير مـــعطياته الفـــكرية حوله ، و لذلك ظهـــر في أوروبا فرع جديد من الجماليات التي تهتم << بـــمحاولة فهم التأثير الخاص للبيئة في التفكير, و الانفعال, و السلوك ، ثم محاولة فهم هذا التـــأثير مـــن خـــلال معرفـــة تفضيلات الإفراد للبيئات المختلفة ، تـــلك البيئات التي يتم الحكم عليها بأنّهـــا مفضـــلة (تثير خبرة جمالية إيجابية) ، أو غير مفضلة >> ([1]), هـــذا فيمـــا يخـــص البيئـــات الخارجية المتمثلة في العمران أو الطبيعة أو غيرها، والتي يبدي من خلالهـــا المتلقـــي تفضيلات خاصة في الأشكال و الألوان و الأحجام ، أمّا مـــا يخص ترجمة هذه العوالم المادية في النص الإبداعي، فقد اهتم النقاد الغربيون و منذ القرن الثامن عشر بتـــأثير الـــبيئة الاجـــتماعية، و الطبيعية، و الحضارية الفـــكرية في أسلوب النص الإبـــداعي و في ذلك يـــرى "**تـــين هـــيبولايت** " (1828– 1893 م) أنّ الأســـلوب يـــنطلق من الـــجماعة و ثقافتها و من تـــــأثير الـــــبيئة الزمانيـــة (التـــاريخ), و الـــــمكانية (الطـــبيعة) و الـــعرقية, و غـــيرها من المؤثرات الخارجية ([2])، و مع مرور الزمن اتضح للدارسين النفسانيين أهمية البعد الجمالي في الاستجابة للبيئة الخارجيـــة للمبـــدع التي يعكسها بطرق ما في إبداعاته الفنية المختلفة و منها الإبداع الأدبي .

لقد وجـــد العالم كانتر "**Canter**" أنّه و بالنسبة للفنانين مـــن المعمـــاريين و غيـــر المعماريين كان العامل الأساس في الاستجابة للبيئات المثيرة للانتباه هو العامل الجمالي المرتبط بالشعور بالمتعة و الجمال ([3])، و منه يمكننا أن نجـــزم بوجـــود تفضـــيلات جمالية بـــيئية تـــظهر بالنصوص الإبداعية و خاصة الشعرية, فتحدث استجابات نفسية و عاطفية في المتلقي بطريقة غير مباشرة ، هذه الـــبيئات الجمالية التي يـــنقلها المبدع و يعرضها للـــمتلقي تـــظهر في شكل ردود إيـــجابية من مصادر طبيعية و اجتماعية

---

[1]– شاكر عبد الحميد : (التفضيل الجمالي) عالم المعرفة ,ع 267 ، ص 59 .
[2] - ينظر:عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم ،ص 94 .
[3]– ينظر :المرجع السابق ، ص 382 .

و حضارية، و هي أهم البيئات التي استقى منها الشاعر المهجري قيما جمالية, و بذلك تتشكل هذه البيئات في صور استجابات و آثار جمالية نلحظها في ثلاثة مظاهر و هي : المعايشة الطبيعية, و المقاربة الاجتماعية, ثم المسايرة الحضارية .

أ – المعايشة الطبيعية :

كـــان للطبيعة تأثير كبيـــر في نـــفسية الشاعر المهجـــري ، و الطـــبيعة الحيّـــة هي مصدر هام استـــلهم منه شعراء المهجر مواضيـــع الحياة, فعبروا من خـــــلالها عن أفـــكارهم و آلامهم و نزعاتهم ، و في ذلك يقول "**عيسى النـــاعوري**" << أدبـــاء الـــمهجر جـــميعهم من أخلص أبناء الطبيعة و عـــشاقها, فـــهم عميقو الإحـــساس بها عميقو الـــحب لها ، و الاتصال بها ، يرون في كل ما فيها أشياء حيّة ، تحب و تكـــره تسعد و تـــشقى، تـــفرح و تحزن ، و تـــرجو و تخيب ، و هم لـــــذلك يـــــناجونها ويستلهمونها ، و يتمثلون بها ، و يـــبثونها آمال قلوبهم و آلامها ، و أشـــواق نفوســـهم و حيرتها >> ([1])، و تعد الطبيعة من المواضيع أو الميادين الهامة التي حفلـــتْ بهـــا الاتجاهات الرومانسية الحديثة ، والتي انحصر تأثيرها في توجيه الشـــعراء و خاصـــة المهجريين إلى التجديد في طريقة التعبير و الثورة على القيود, و الـــتشوق إلى الحرية و المساواة و الإخاء, و الانجذاب الـــتام إلى الطبيعة, و وصـــف ذواتهم من خـــلالها و الافتتان بها, و التعبير عنها في صور و أســـاليب مختلفـــة ([2])، و بـــذلك اســـتطاع المهجـــريون أن يستمدوا من عناصـــر الجمال الطبيعي عناصـــر جمالية فنية بديعـــة عن طريق التصوير والترميز و التكييف الدلالي ، فنقلوا هذا الجمال الفني إلى المتلقي بطرق و تقنيات مختلفة لإثارة و استفزاز حاســـته الجماليـــة الذواقـــة ، ممـــا يـــؤدي بالضرورة إلى ظهور ردود فعـــل و استجابات جمالية طارئة لـــدى المتلقي ســـتظهر

---

[1] - عيسى الناعوري : أدب المهجر : ص 98 .

[2] - ينظر : محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر : ص 03 .

في شكل معايشة طبيعية حـــقيقية للـــموقف بأبعاده النفسية و العاطفية ، فتتغيـــر بهـــا الأجواء و تتبدل بها الظروف عن الأجواء السابقة للموقف .

إنّ من أهم هذه المواقف و هذه الأجواء الجديدة التي ينتقل إليهـــا متلقـــي الشـــعر المهجري هـــو جَوُّ الطـــبيعة الصاخب و الحافل بـــمظاهر كونية مـــادية ؛ من جبال و ســـهول, و أنـــهار, و بـــحار، و طـــيور, و نبات, ومظاهر مناخية ؛ مـــن ريـــاح وعواصف, و أمطار وغيرها ، و لقد اتخذ الشاعر المهجـــري مـــن هـــذه المظـــاهر الطبيعية ثلاثة مواقف أساسية تمكن المتلقي من معايشة هذه الطبيعة وفق ثلاثة صـــور وهي :

1 – الطبيعة جزء لا يتجزأ من المتلقي :

فحديث الشاعر عن الطبيعة و عن مظاهرها بوصفها جزء لا يتجزأ من كيانه و نفسه يُـــمكّن الـــمتلقي من معايشة نفس الـــموقف و اعتبار الطبيعة جزء من ذاته في جـــو تختلط فيه الانفعالات، و منها أبـــيات **لإيليا أبي ماضي** بـــقصيدة "في القـــفر" ليقـــول مع الطبيعة([1]) : (الخفيف)

سَئِمتْ نَفْسِي الحَياةَ مَعَ النَّـــا #س وَ ملّتْ حتَى مِنَ الأحْبَـــابِ

ليقول مع الطبيعة : (الخفيف)

وَلْيَكُ الليلُ رَاهبِي وَ شُمُوعِي الشـــ # ـهُبُ وَ الأرضُ كـــلهَا مِحْـــرابِي

وَ كتابِـــي الفَضـــاءُ أقـــرأ فِيـــهِ # سُـــوَرًا مَا قَـــرأتُهَـــا فِي كتَابِ

وَ صَلاتِي الـــذِي تَـــقُول السّواقِي # وَ غِنائِي صَوتُ الصِّبا فِي الغَابِ

وَكؤُوسي الأوراقُ ألقتْ عَليها الشَّـــ # ـــمسُ ذَوْبَ النّضار ِعِندَ الغِيابِ

و منه فإيليا أبو ماضي من أبرز الشعراء الذين أولعوا بالطبيعة و محاسنها و في ذلـــك يرى " **عيسى الناعوري**" أنّ في شعر أبي ماضي ميزة إذ << يشعر قارئ دواوينـــه

[1]- إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ،ص 123 .

بأنّه يعيش في دنيا من الشموس و الزهر و بعطر الألحان >> ([1]) ، و في موقف آخر يتجه الشاعر مباشرة إلى المتلقي ليؤكد له هذا المعنى بقصيدة "الإله الثرثـــار" و التـــي مطلعها : ([2]) (الخفيف)

زَعَم المَرءُ إنّمَـــا هــُوَ رَبٌّ # كمْ يَلوكُ الكـــلامَ هَذا الإلـــهُ

ليقول في الأخير :

أنتَ جُزءٌ مِن الكيَانِ وَ فِيهِ # كثُراهُ ، كنَبتِـــهِ ، كحَصَـــاه

كالوَرودِ التِي تحبُّ شَذاهَا # وَ البَعوضِ الذي تَخـَــافُ أذاه

و هذا **ميخائيل نعيمة** يخاطب البحر و يستفسره متخذا منه مرآة لنفسه و ذاته, إذ يقول في مطلع قصيدة "يا بحر" :([3]) (المجتث)

أمَـــا تَعِبـــتَ ؟ عَجِيـــجٌ # كَـــــرٌّ فَفَـــرٌّ فَكَــــــرٌّ ؟

ليقول أيضا :

فَكأنّمَـــا فِيـــك مِثلِـــــي # قَلبانِ : عَبدٌ وَ حُـــرٌّ

وَقفـــتُ وَ الليـــــلُ داجٍ # وَ البَحرُ كرٌّ وَ فَـــرٌّ

وَعندمَـــا شَـــابَ ليلِـــي # وَ كحَّل الأفقَ فَجـــرٌ

سَمِعـــتُ نَهرًا يُغنِي الــ # كـــونُ طيٌّ وَ نَشْـــرٌ

فِي الناسِ خَيـــرٌ وَ شَـــرٌ # فِي البَحرِ مَدٌ وَ جَزرُ

2 – الطبيعة ملاذ و رفيق للمتلقي :

أمّا في هذا الـــموقف و هو الشـــائع و السائد في أغلب أشعار المهجـــريين ، فيتخـــذ الشاعر من الطبيعة و من مظاهرها ملاذا آمنا للتنفيس عن كربـــه و آلامـــه, و بـــذلك يجـــذب المتلقي إلى الـــتأمل في مـــظاهر هـــذا المـــلاذ و الافتتان بـــــه و تفضـــيله

---

[1]- عيسى الناعوري : أدب المهجر: ص 99 .

[2] - المرجع السابق : ص 630 .

[3] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون , ص 95 – 96 .

من أبرز هذه النماذج ما أورده **نسيب عريضة** في قصيدة "دعنـــي و شـــأني" يقـــول بمطلعها : ([1]) (البسيط)

دَعنِي وَ شَأنِي وَ هل يَعنِيكَ مِنْ شَأنِي # حَديـــثُ هَــمٍّ وَ آلامٍ وَ أشجَـــانِ

ليقول محتفلا بالطبيعة :

يَا قلبُ إنْ تَكُ فِي عُســـرٍ وَ مَضيَعَـــةٍ # فَنحنُ نَحنُ عَلى عَجزٍ وَ إمكـــانِ

لنَا غِنَـــى وَ عُـــروشٍ نُحـــن نَملِكهَـــا # وَ جَنَّة وَ جَمَـــالٌ ليـــسَ بِالفَانِـــي

وَ مَجلسٌ حَـــولهُ تَـــزهُو النُّجومُ وَ لا # نَحتاجُ فِيـــهِ إلى صَـــحْبٍ وَنُدمَانِ

هُـــنالِكَ الكـــونُ مُلكِي وَ الزَمَانُ يَدِي # وَالحُسن ُوَالحُبُّ ِ بأمْرِي وَسُلطانِي

كما يهيم الشاعر بالغاب فيقول : ([2]) (مخلع البسيط)

أصِيتِ يَا نفسُ ، فَاتْبَعينِـــي # فَليـــسَ كالغَـــابِ مِنْ مَقَـــامْ

يَا غابُ ! جِئنَـــاكَ للتَعَـــرِي # أنا وَ رُوحِي ، وَ لا حَـــرَامْ

و لم يختلف **القروي** عن البقية في اتخاذ الطبيعة ملاذا لذاته و لامرأته المفضلة، ففـــي قصيدة "الربيع الأخير" يدعو "لمياء" إلى الـــفرار مـــعه في أحـــضان الـــطبيعة قـــائلا في المطلع: ([3]) (البسيط)

لمياءُ هَذا جَبينُ الفَجرِ قَدْ سَفَرا # وَ مَوسِمِ الحُبِّ عَنَا مُزمِعٌ سَفَرَا

ليطلب منها مرافقته إلى حياة الغاب :

هَيَّا إلى الغَـــابِ إنّي قَـــدْ بَنيتُ لنَـــا # مِنَ الرَياحيـــنِ عُشَـــا لينًـــا عَطِـــرًا

إذَا سَئِمنـــا ذُرَى أفنَانهـــا سُـــرَرًا # مُدتْ لنَا الأرضُ مِنْ أعْشابِها حُصُرا

كما يؤكد **جبران خليل جبران** أثر الطبيعة على جسده و نفسيته الحزينة بقصيدة "الأمس" موردا هذا المعنى في بعض الأبيات, إذ يقول : ([4]) (الرمل)

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 49 -50 .

[2] - ينظر : عيسى الناعوري , أدب المهجر, ص 100 .

[3] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ' ص 185 -187 .

[4] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 348 .

كنتُ إنْ هَبتْ نُسيمَاتُ السَحَــرْ # أتَلــوَّى رَاقصًــا مِــنْ مَرَحِــي

و إذا مَا سَكبَ الغَيــمُ المَطــرْ # خِلتُــه الــرَّاحَ فَأمــلأ قَدَحِــي

وَ إذا البَدرُ عَلى الأفقِ طهَــرْ # وَ هِي قُربِي صِحتُ "هَلا يَستَحِي"

و يلخص **إيليا أبو ماضي** أثر الطبيعة في الإنسان و في نفسيته و اتخادها الملجأ الحصين و الصديق الأمين بقصيدة عنوانها "قصيدة الطبيعة" قائلا : ([1]) (مخلع البسيط)

رَوضٌ إذَا زُرتَــهُ كئِيبًــا # نَفَّــس عَنْ قَلبِــكَ الكرُوبَــا

يُعيــدُ قَلبَ الخَلِــيّ مُغِــرًا # وَ يُنسَــى العَاشِــقُ الحَبيبَــا

ليقول في الأخير :

أرضٌ إذا زَارَهَــا غَريــبٌ # أصبحَ عَن أرْضِــهِ غَريبَــا

3 – الطبيعة كيان مستقل عن المتلقي :

في هذا الموقف يقف الشاعر المهجري أمام كيان الطبيعة حائرا متأملا في خفاياه و أسراره تارة، و مبجلا و معجبا به تارة أخرى، وداعيا المتلقي إلى مشاركته هذه الحيرة و هذه الدهشة و الافتتان ، و من أبرز نماذج هذه الصورة ما أورده **نسيب عريضة** في إحدى رباعياته ، إذ يقول في الرباعية الأخيرة : ([2]) (مخلع البسيط)

لوْ حَّــدق المَرءُ فِي البَريَــا # لشَامَ مَا لا تَــرَى العُيــونْ

مَــا حَولنَــا عَالَــمٌ خَفَــيٌ # تُدركهُ الرُّوحُ فِي السُّكــون

كمْ مُبصرٍ لا يَرَى وَأعْمَــى # يَرَى وَ يَدرِي الذِي يَكُــونْ

يَا ويحَ مَنْ لا يرَون شَيئًــا # إلا إذَا فَتَّحُــــوا الجُفُــونْ

ويورد في قصيدة "البحر الحزين" صورا تجسيدية للبحر في عنفوانه و حيويته ثائرا على صخور الشواطئ, إذ يقول : ([3]) (البسيط)

مَررتُ بِالبَحــرِ وَ الأمْــواجُ هَائِجَــةٌ # تَعلو وَ تَزيدُ فِي جَأشٍ مِنَ الغَضَبِ

[1] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 148 .
[2] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة , ص 86 .
[3] - المرجع نفسه : ص 174 .

تَلاطــمَ الصّخْــرُ أجْبَــالا فَيقلبُهَـــــا # مكسُورةً فِي رَشَــاشٍ شَرٍّ مُنقَلــبِ

فَقُلتُ : يَا بَحرُ : يَا صَخابُ مَا فَعلتَ # هَذِي الصُّخــورُ تُعادِيهَا بِلا تَعَــبِ

في موقف آخر يقف **ميخائيل نعيمة** متحديا جبروت الطبيعة و سطوتها علـــى البشــر بقصيدة "الطمأنينة" إذ يقول : ([1]) (مجزوء الخفيف)

سَقفُ بَيتِـــي حَديــدْ # رُكــنُ بَيتِي حَجَرْ

فَاعْصِفِي يَا رِيـــاحْ # وَ انتحِبْ يَا شَجَرْ

وَ اسبَحِي يَا غُيــومْ # وَ اهطلِي بِالمَطــرْ

ب – المقاربة الاجتماعية

لابد للفنان أنْ يــكون عــلى صــلة دائـــمة بمجتمعه يــقدم إليه ما يتساوق مع حاجته و أغراضه و غاياته سواء رضي عنه المجتمع، أو واجهه بصـــرامة << و خضـــوع الشاعر لمجتمعه حقيقة لمسها أكبر الشعراء بأنفسهم ، فعرفوا أنّهــم لا شــيء بــدون مجتمع >> ([2])، و هكذا تتعدد مواقف المجتمع من الأعمال الفنية، فيقبــل منهــا مــا يتفاعل ورغباته، و يرفض أو يقصي منها ما يفصل بينه و بين الحياة اليومية ، و هذه الرغبات في العادة مردها إلى الــمسائل الاقتصادية، و الأخــلاقية, و كل الســلوكيات و المعاملات الاجتماعية المشتركة، و في هذه الــحالة يــأخذ الــعمل الــفني قيمتــه "من الخارج", فتتحدد هذه القيمة بمدى مسايرته لظروف الحياة ([3]) ، لهذا يرى معظم دارسي الأدب المهجري أنّ شــعراءه يشتركون كلهم في أنّ أدبهم و شــعرهم يهــدف إلى << خلق مجتمع إنساني أفضل، و أكثر إنسانية و تآلفا و محبةً ، إلى خلق مجتمــع أقوى و أكثر حرية ورقيا ، وإذا كانوا قد اختلفوا في اتجاهاتهم >> ([4]).

و مما لا ريب فيه أنّ الشاعر المهجري شاعر متمرد بطبعه على المجتمع و المحيط رغم أنّ هذا الشاعر هو ثمرة هذا المجتمع ذاته ، و كان هذا المجتمع هو الذي أنضــج

---

[1] - ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص 71 .
[2] - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي , ص 257 .
[3] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 88 .
[4] - عيسى الناعوري : أدب المهجر ، ص 204 .

هذه الثمرة << و احتضن بذرتها طويلا في أعماقه ، فلا انفصام بين المجتمع و بـــين الفكر المتمرد عليه لأنّه – أولا و أخيرا – ابـــن بيئتـــه>> ([1]) ، و لـــذلك ســـــعى المهجريون إلى إعطاء صورة تقريبية واضحة عن خلفيات و ســـلوكيات المجتمعـــات الأمريكية، بـــرسم أو إقامة مقاربات حيّة تهدف إلى كشف هذه المجتمعات من الداخل و إليه قصد إصلاحه و تقويم اعوجاجه .

إننا نلمس و نحن نرصد هذه النماذج أو المقاربات الاجتماعية حرص الشاعر المهجري على تشخيص مواطن الزلل و النقص من داخل هذه المجتمعـــات, و عرضـــها أمـــام المتلقي المدرك / المنتمي لهذه المجتمعات أو الخارج عنها ، مما قد يحدث ــ لا محالة ــ استجابات نفسية و عاطفية تدعوه إلى اتخاذ موقف إزاء هذه السلوكيات أو الاكتفـــاء بالانفعالات الذاتية, و هي قيم جمالية ذات تأثير بارز على شخصية المتلقي .

إنّ أهم المواضيع التي طرقها المهجريون في المجال الاجتمـــاعي عـــرض بعـــض السلوكيات و التصرفات الاجتماعية الـــسلبية في هذا الـــوسط الـــجديد و بين أفـــراده و منها ظاهرة الصراع الطبقي و الظلم الاجتماعي بين فئات هـــذا الوســـط، و أبـــرز نماذجها ما أورده **القروي** في قصيدة "العُمال" قائلا : ([2]) (الوافر)

مَضَى عَصرُ النَخاسةِ مِنْ زَمَـــانٍ # وَ لاحَ عَلى البَّريَةِ غَيرُ شَمسِـــهِ

زَمانَ كـــانَ فِيـــهِ العَبـــدُ يَشقَـــى # ليُسعـــدَ قَلـــبَ سَيِّـــدِه بِنَحسِـــهِ

ليقول أيضا : فَمَا بَالُ الغَنِـــيَّ يُعِيـــدُ عَهْـــدًا # طوَاهُ المُصلِحُونَ بِقاعِ رَمْسِهِ

إذا مَا الجَائِـــعُ استعصَاهُ فِلسًـــا # يُحوِّ لهُ عَلى المَولى بِفلسِـــهِ

و منه نلحظ سعي الشاعر إلى مقت هذا الصراع الـــطبقي بـــين الأغـــنياء و الـــفقراء و تفشي ظلم العبودية و الإهانة في هذا المجتمع رغم أنّ العبودية قد ولت و مضت . في الظلم و العبودية و الاستبداد الاجتماعي يتناول **إيليا أبو ماضي** حال الفقير المعـــدم

---

[1] - أنس داود : التجديد في شعر المهجر ، ص 254 .

[2]- الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 277 .

في وسط أغنياء متجبرين، و يخصص لذلك قصيدة كاملة بعنوان"الفقير", إذ يقول في مطلعها : ([1]) (الكامل)

هَمٌّ ألَمَّ بِهِ مَعَ الظلمَاءِ # فنَأى بِمقلتِهِ عَنِ الإغفَاءِ

نَفسٌ أقامَ الحُزنُ بَينَ ضُلوعِهِ # وَ الحُزنُ نارٌ غَيرَ ذاتِ ضِياءِ

ليقول داعيا إلى ترك هذا الظلم من قبل الأغنياء:

قُل للغَنِيَّ المُستَعِز بِمَالِهِ # مَهْلا لقَدْ أسْرَفتَ فِي الخُيَلاءِ

جُبِلَ الفَقيرُ أخُوك مِنْ طِينٍ وَ مِنْ # مَاءٍ ، وَ مِنْ طِينٍ جُبِلتَ وَ مَاءِ

فَمِنَ القَسَاوَةِ أنْ تَكونَ مُنَعّمًا # وَ يَكونَ رَهْنَ مَصَائِبٍ وَ بَلاءِ

كما يورد قصيدة مماثلة يقابل فيها بين بذخ و جاه الأغنياء، و ذل و بؤس الفقراء، إذ يقول منها : ([2]) (المتقارب)

كلُوا وَ اشربُوا أيُّهَا الأغْنياءُ # وَ إنْ مَلأ السِّكَكَ الجَائِعُونَ

وَ لا تَلبُسُوا الخَزّ إلا جَدِيدًا # وَ إنْ لَبسَ الخِرقَ البَائِسُونَ

و لخص **إلياس فرحات** هذا الظلم الاجتماعي بانعدام مبدأ العدالة الاجتماعية الذي تتشدق به هذه المجتمعات، و لا تطبقه، فيقول : ([3]) (البسيط)

مَعنَى العَدالةِ رُوحٌ طارَ مُبْتَعِدَا # وَ اللفظ جِسمٌ طوَاهُ النَّاسُ فِي الكتبِ

يَشكو الضَّعيفُ القَويَ المُستبدَ وَ إنْ # يَقْوَ استبدَ وَ مَا فِي الأمْرِ مِنْ عَجَبِ

و كأنّ الظلم طبيعة متجذرة في الإنسان الحاضر متى ظهر المال, و الجاه, و السلطة. التفت شعراء المهجر إلى ظواهر اجتماعية وسلوكيات إنسانية أخرى، و منها الغدر و الخيانة السائدين في المحيط الجديد، و كأنّها شيمة من شيم النباهة و الفطانة و في ذلك يحذر **القروي** قائلا : ([4]) (الطويل)

---

[1]- إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 88 – 89 .

[2]- المرجع السابق ، ص 617 .

[3] - ينظر:أنس داود ، التجديد في شعر المهجر ، ص 272 .

[4] -الشاعر القروي ،الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 153 .

لأمْرٍ يُلاقِيــكَ الفَرنجِــي بَاسِمًــا # فَزِدْ حَــذرًا مَــا زَادَ ذِئبٌ تَــوَدُدَا

تَرَاهُ صَحيـــحَ الوِّدِ وَ هُوَ سَقِيمُـــهُ # كمَا تَكسِبُ الحُمَّى الخُدُودَ تَــوَرّدَا

لم يغفل بعض الشعراء عن الظواهر الاجتماعية السلبية التي اكتسبها المهاجر الشرقي و خاصة من الشباب بتأثير الحضارة الغربية الأمريكية ، و في ذلــك يــورد **إليــاس فرحات** أبياتاً في النقمة على الشباب المُقلد للغرب ، فيقول : ([1]) (الرمل)

يَنشَــأُ الفِتيانُ مِنَّــا للهَــوَى # أعبْدًا ، وَ الغِيدُ للزِّي إمَــاءُ (*)

قلْ لهُمْ مَاتَ دَوُوكمْ كلهُــمْ # و ادْعُهُمْ للرَّقصِ تَدعُ السَّمْعَــاءَ

ليقول أيضا : مَــا يَرْجَــي عَاقِــلٌ مُقْتكِــرٌ # مِنْ رِجَــالٍ دُلهُم دُلُ نِسَــاءِ

كما يقول في ظاهرة انتشار المراقص الليلية : ([2]) (البسيط)

لِلغَربِ فِي الشَرقِ عَادَاتٌ مُقدمَــةٌ # كانتْ وَ مَا بَرِحَتْ أوْلَى بِتأخِيــرِ

قُولوا لِكُلِ أبٍ فِي الشَّرقِ مُحْتَــرمٍ # إنَّ المَراقِصَ أبْوابُ المَوَاخِيرِ(*)

أمَّا في التعبير عن التكبر و الجشع المادي المسيطر على المجتمعات الغربيــة، فقــد أورد إيليا **أبو ماضي** في قصيدة "الطين" الرمزية أبيات يطرح فيها بهذا المعنى الــذي انتشر كثيرا بخاصة التكبر, إذ يقول : ([3]) (الخفيف)

يَا أخِي لا تَمِلْ بوجْهِــكَ عَنِّــي # مَــا أنَا فَحْمَــةٌ وَ لا أنتَ فَرْقَــدْ

ليقول : أنتَ مِثلِي ، مِنَ الثَّــرَى وَ إليــهِ # فَلمَاذَا يَا صَاحِبِي التِيهُ والصَّــدْ

كنتَ طِفلاً إذْ كنتُ طِفلا وَتَغــدُو # حِينَ أغدُو شَيْخًــا كبِيــرًا أدْرُرْ

و في معنى الجشع يورد **فرحات** قوله : ([4]) (البسيط)

الذئــبُ يَتــرُكُ شَيَئًــا مِــنْ فَريسَتِــهِ # للجَائِعِيــنَ مِــنَ الذُؤبَــانِ إنْ شَبَعَــا

---

[1] - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ص 171 .
(*) : أعبدا : بمعنى عبيدا : و قد جدد في الصيغة لقيد الوزن .
[2] - المرجع السابق : ص 177 .
(*) : المواخير : بيوت الدعارة .
[3] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص 260 – 261 .
[4] - ينظر : سمير بدوان قطامي , إلياس فرحات ,ص 169 .

وَ المَرْءُ وَ هُوَ يُداوِي البطنَ مِنْ بَشَمٍ # يسْعَى ليَسلبَ طاوِي البطنَ مَا جَمَعَا

فهذه النماذج و الصور الحيّة من الشعر المهجري هي ومضات اجتماعية درامية للمجتمع الغربي، و حياة هذا الشاعر في براثنها ، و من خلالها يتضح نضج الشاعر المهجري, و سعيه إلى مقاومتها، و من ثمة إشراك المتلقي في احتضان هذه المواقف و تبني هذه الرؤى الاجتماعية الفاحصة .

ج – المسايرة الحضارية :

برغم النظرة السَوداوية القاتمة التي نقلها المهجريون عن سلوكيات, و أعراف المجتمع الغربي من ظلم و صراعات، و نزوع إلى الميول الذاتية إلاّ أنّهم لم يغفلوا الجانب الإيجابي في هذه المجتمعات ، وهو جانب تتجسد فيه المعاني الحضارية و الإنسانية الراقية من حرية، و مساواة، و اجتهاد، و ترفع، و وعي، و تضامن رغم الفروقات الدينية، و الاجتماعية، و العرقية ، والتنافس الحر و الشريف ، و هي مبادئ قامت عليها ثوارت عديدة في أوروبا و أمريكا ، و من خلالها سعى هؤلاء الغربيون إلى تكريسها في حياتهم اليومية قدر المستطاع ، و هي أجواء لم يجدها, و لم يألفها المهجريون في بلدانهم الأصلية، تلك الأجواء التي ميزها الضغط الاقتصادي, و الصراع الاجتماعي، و تسلط الملوك و السلاطين على الرعيّة، و كذا الفتن الطائفية التي تشتعل بين الفنية و الأخرى, و هذا ما أوقع المهجريين في أزمة و حيرة من أنفسهم << فمن ناحية كان يعجبهم عددا كبيرا من القيم الروحية في الغرب، و كانوا يرفضون قيمه الأخرى, أو كانت تلك القيم الثانية تؤدي بهم إلى الحيرة الشديدة بسبب هويتهم المختلفة إلى حد ما >> ([1])، و مع ذلك كلّه لم يُخفِ المهجريون تأثرهم بالحضارة الأمريكية, و منجزاتها العلمية, و الأدبية, و الفنية رغم

[1] - أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهجرية , ص 38 .

سيطرة الروح الشرقية، و ملامحها النفسية على شخصياتهم << و كأنّ الغرب و ما أفاد أصحابه منه ، ليس إلا ظلالا حقيقية بحيث إذا نحينا هذه الظلال فيه برزت لنا منه الملامح الشرقية بروزا بيّنا >> ([1]).

لقدساير شعر المهجريين المبادئ الاجتماعية, و السياسية, و الدينية، و التي دعت إليها و قامت عليها الحضارة الغربية، و بذلك أثبت هؤلاء الشعراء تعلقهم بالآخر وبمثله السامية، و من أهمها مبدأ المساواة بين الرجل و المرأة ، و هي ميزة مفتقدة في المجتمعات الشرقية ، و في ذلك يورد **إيليا أبو ماضي** قصيدة "الرجل و المرأة" لينتقد فيها عَقليّة الرجل الشرقي إزاء المرأة موحيا بالحقوق التي تتمتع بها المرأة الغربية، إذ يقول : ([2]) (البسيط)

إلَى مَ تُحتَقَرُ الغَاداتُ بَينكم # وَ هُنَّ فِي الكونِ أرْقَى مِنكم رُتَبَا
كُنَّ لكُمْ سَبَبَا فِي كُلِّ مَكرَمَةٍ # وَ كنتُمْ فِي شَقَاءِ المَرأةِ السَبَبَا
زَعَمتُمْ أنَّهُنَّ خَامِلاتُ نُهَى # وَ لوْ أرَدْنَ لصَيَّرْنَ الثَّرَى ذَهَبَا

و فيه نلمس غيرة أبي ماضي على المرأة الشرقية و رثاءه لحالها المتردي داعيا المتلقي إلى المشاركة الوجدانية, و تبني فكرة المساواة بينها و بين الرجل ، كما هو سائد في المجتمعات الغربية .

أمَّا في مبدأ الإخاء و المساواة بين الناس، فقد أولع شعراء المهجر بالمساواة في الحقوق و الواجبات عند الغربيين رغم اختلاف العقائد و الأعراف، و في ذلك يورد **فرحات** بعض الأبيات قائلا : ([3]) (البسيط)

فِيمَ التقاطُعُ وَ الأوْطَانُ تَجْمَعنَا # قُمْ نَغسِلِ القلبَ مِمَا فِيهِ مِنْ وَضَرِ
مَا دُمتَ مُحترمًا حَقِي فَأنتَ أخِي # آمنتُ بِاللهِ أوْ آمَنتَ بِالحَجَرِ

[1] - محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر , ص 04 .
[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , ص140 .
[3] - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ص 172 .

و بهذا الصدد يؤكد **نسيب عريضة** بقصيدة "يا أخي يا أخي" مبدأ المساواة و الإخاء بين الناس للتصدي أمام المصاعب و الأهوال قائلا :([1]) (الخفيف)

يَا أخِي يَا رَفيقَ عَزمِي وَ ضُعفِــي # سِرْ وَ كابِدْ إنَّ الشُجاعَ المُكابِــدْ

فَــإذا مَــا عَيِيــتُ تَسنــدُ ضُعْفِــي # وَ أنَا بَعــدَ ذَا لضُعْفِــكَ سَانِــدْ

أمَّا في ذم الحروب و الصراعات, و الدعوة إلى السلم و السلام و الأمـــان, فقـــد أورد **إيـــليا أبـــو ماضي** قصيدة "متى يذكر الوطن ..." ربـــاعية يستذكر بها آلام الحـــروب و آثارها على الشعوب قائلا : ([2]) (المتقارب)

ذكرتُ الحُروبَ وَ ويْلاتِهَــا # وَ ما صَنَعَ السَّيفُ وَ المِدْفَــعُ

وَ كيــفَ تَجُــورُ عَلى ذَاتِهَــا # شُعُوبٌ لهَا الرُّتبَــةُ الأرْفَــعُ

وَ تَخْضِــب ُبِالــدَمِ رَايَاتُهَــا # وَ كانَــتْ ُتَــدُمُ الذِي تَصنَعُ

و من المواضيع الهامة التي طرقها الــمهجريون وسعوا إلى ترسيخها في أذهان الناس و خاصة من الشرقيين مــوضوع طلب العِــلم و مسايرة الــحضارة في بـــناء منابره و أروقته، و في ذلك يورد **القروي** في نتفة "خذ العلم",إذ يقول : ([3]) (الطويل)

خُذِ العِلمَ يَا ابنِي مِنْ حَكيمٍ وَ جَاهِــلِ # فَقدْ يَستَفِيدُ الفَيلسُــوفُ مِنَ الغِــرِّ

وَ إنَّ نَفِيسَ الــدُّرِّ مَا ضَــاعَ قــدْرُهُ # إذَا كانَ فِي كَفِيٍّ وَضِيعِ بِلا قَــدْرِ

بذلك يدعو القروي إلى الجمع بين صفة التواضع و طلب العلم، و ضرورة الاســتفادة منه، و المحافظة عليه ، و في موقف آخر يدعو العرب و المســلمين إلـــى الإقتــداء بالغرب في بناء الجامعات العلمية كما يبنون الجوامع للصلاة، إذ يقول : ([4]) (الكامل)

يَا مُسلمُونَ نَصيحَةً مِنْ مُخْلِصٍ # يَتلو مَحَامِدَكمْ بِكلِ حَدِيــثِ

رَأيي بِجَامِعِكم كــرَأي نَبيكــمْ # كمْ آيةٍ مِنهُ لكُــمْ وَ حَدِيــثِ

---

[1] - نسيب عريضة : الأرواح الجائرة ، ص 111 .

[2] - إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة ، ص227 .

[3] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 221 .

[4] - المرجع نفسه : ص 119 .

(*) : أي : إذا بنيتم معه جامعة علمية

لا خَيــرَ فِيـــهِ لمُسْلِـــمٍ إلا إذَا # ألحَقتْمُوهُ عَلامَةَ التأنيث (*)

و العلم وحده لا يكفي لإحقاق الحق و العدالة ما لم تسانده القوة الماديـــة و فـــي هـــذا المعنى يورد **إلياس قنصل** هذا الأساس الذي تقوم عليه حضارة الغرب، فيقول : ([1])

كنْ قَويًا لتَجْعَلَ الحقَّ فَرْضًا # يَتَولَى بِقِسْطِــــهِ الأحْكامَا (الخفيف)

ظالِــمٌ يَفتَحُ النَواظِرَ خَيْــٌر # مِنْ رَحِيمٍ يُغِيثُ مَنْ يَتَعَامَى

إلى أن يقول : أسْخَفُ النَّاسِ نَاعِمٌ بِخمُــولٍ # يَتَمنَّـــى مِنَ القَــوَيِّ احْتِرَامَـــا

أمَّا في مجال المعتقدات الدينية الراسخة فـــي المجتمعـــات الغربيـــة ، فقـــد آمـــن المهجريون بحرية الأديان، و هو مبدأ حضاري غربي ، و لعل المهجريين هم أهم فئة من رجال الفكـــر الغربي الحـــديث الذين آمنـــوا بمعاني التسامح الديني، و التســـامي عن الفروقات الدينية و نبذ روح التعصب، و احترام الأديان << و لعلها الميزة التـــي جعلت الأدب المهجري يظفر بما ناله إلى اليوم من التقدير و الإعــجاب ، ويـــــحتلُّ مكانته البارزة في تاريخ الأدب العربي الحديث >> ([2])، و في هذا المعنى العقائـــدي يقول **جبران** : ([3])   (البسيط)

و الدينُ فِي النَّاسِ حَقلٌ ليسَ يَزرَعُـــهُ # غَيرُ الألى لهُمُوا فِي زَرْعِهِ وَطَـــرُ

مِنْ آمــلٍ بِنَعِــيمِ الخُلْــدِ مُبتشـــــرَ # وَ مِنْ جَهُولٍ يَخَافُ النَّـــارَ تَسْتَعِـــرُ

فَالقومُ لوْ لا عِقابُ البَعثِ مَا عَبَــدُوا # رَبًّا وَلَوْ لا الثوابُ المُرْتَجَى كفَــرُوا

كما دعا **إلــياس فرحات** إلى حرية ممارسة الشـــعائر الـــدينية؛ لأنَّـــها تمنع النـــاس من الوقوع في الظلم, ليقول : ([4])   (الكامل)

دَعْ آل عِيسَى يَسْجُدونَ لِرَبِهـــم # عِيسَـــى وَ آل مُحمـــدٍ لِمُحَمَدِ

---

[1] - عيسى الناعوري : أدب المهجر ، ص 214 .

[2] - المرجع السابق : ص 115 .

[3] - جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة ، ص 200 .

[4] - ينظر : سمير بدوان قطامي ، إلياس فرحات ، ص 172 .

فَيُوَحِدونَ وَ يُشرِكونَ جَهَالــةً # وَ الموتُ يَخْلطُ مُشركًا بِمُوَحِّدِ

أنَا لا أصَدِّقُ أنَّ لِصًا مُؤمِنًــا # أدْنَى لِرَبِك مِنْ شَرَيْفٍ مُلحِــدِ

في المجال السياسي ركز شعراء المهجر على الوعي السياسي الحضاري، و ضرورة تــقليد الغرب في ســـلوكياتهم مع الساسة والقادة، وتـــرك عـــادات الشعوب الشرقية و العربية في تقديس ملوكها و قادتها ، و في هذا الصدد يورد **القروي** نتفـــة بعنـــوان "تُقبلون" يسخط فيها على تصرف بعض الوُصوليين إلى السلطة،إذ يقول : ([1]) (البسيط)

تُقبِلـــونَ يَـــدَ الطاغِـــي مُفَاخَـــرةً # كأنَّكـــمْ قَـــدْ بَلغْتُـــمْ ذَروَةَ الشَّـــرَفِ

إنَّ الذليـــلَ يَعُدُّ الصَّفـــعَ تَجْشِمَـــةً # وَ الضَرْبَ بِالنَّعْلِ تَربيتًا عَلى الكتِفِ

أمَّا **رشيد أيوب** ، فيورد بقصيدة "مرور الزمان" سلوكا حضاريا يعبر به عـــن وعيـــه السياسي الراقي إزاء القادة و الأمراء في مقابل طائفة من الفضوليين الذين لا يجـــدون إلا التهليل و التمجيد ،إذ يقول : ([2]) (المتقارب)

لمَاذا الضَجيجُ ؟ وَ َما الخَبَرُ ؟ # فقَالوا : قَرِيبًا يَمُـــرُّ الأمِيـــر ْ

فَلمَّـــا رَأيتُ جَميـــعَ البَشَـــر # يَضُجُّونَ جَهْلاً لأمْـــرٍ حَقِيـــرْ

وَقفتُ بَعِيـــدًا بِعَيـــنِ الفِكَـــرِ # أرَاقِبُ وَحْدِي مُرُورَ الزَّمَـــانْ

و بذلك لم يترك الشعراء المهجريون مجالا حضاريا إلا وطرقوه آملين في مجتمعاتهم الإصغاء و الاقتداء بغيرهم من مجتمعات الغرب الحضارية، وبذلك أيضا يكونون قـــد أسهموا بأشعارهم و أفكارهم في إصلاح هذه المجتمعات، و تربيتها على الذوق السليم و السلوك السَّوي، و إمتاعهم بالخبرات الجمالية الشخصية و البيئية قصد بناء ذهنيـــة متميزة في المتلقي يكتمل فيها الجمال الطبيعي بالجمال الفني في وحدة و تناسق، كمـــا أسهموا في تحقيق ثورة تجديدية فنيّة << في الشعر العربي بجميع الـــبلاد العربـــي بجميع البلاد العربيّة، قادتْ جيلا، بل أجيالا كاملة من أبناء الشرق العربـــي، فمضـــوا

---

[1] - الشاعر القروي : الأعمال الكاملة (الشعر) ، ص 301 .

[2] - ينظر : أنس داود، التجديد في شعر المهجر ، ص 197 .

وراءها بخطى ثابتة، لا يلوون على شيء حتّى استقرت أوضاع هذا التجديد ومظاهره في شعرنا الحديث، وأصبح ما عداها تقليدا سخيفاً >> ([1]).

نتائـــج و فوائـــد

و من خلال تحليل و مناقشة آثـــار الـــتفضيل الـــجمالي البيئية على المتلقي نخلـــص إلى بعض النتائج، و أهمها :

- يُعدُّ المبدع / الفنان عامل أساس في ترجمة جمال البيئة الطبيعية إلى جماليات فنية، فيحول السنن الطبيعيةو الاجتماعية, و الحضارية إلى سُنن فنية و علاقات جدلية نصية تحكم عالم النص الداخلي لذلك اهتم الأوربيون بالجماليات البيئية في الفن و الإبداع .

- إنّ شعور المتلقي بالمتعة والجمال في تقبل البيئة في النصوص الإبداعية لهو دليـــل على تمكن المبدع من ترجمة جماليات العالم الطبيعي إلى قيم جمالية فعّالة تحدث فـــي المتلقي هذا التأثير النفسي والمَهَاري، فتمكنه من تغيـــر بعـــض مفاهيمـــه و بعـــض سلوكياته .

- إنّ من أهم مظاهر و آثار الاستجابات الجمالية البيئية في شخص المتلقي حصول ما يسمى بالمعايشة الطبيعية، و هي حالة من المتعة الجمالية يحتضن فيها المتلقي المشـــهد

[1] - محمد مصطفى هوارة :التجديد في شعر المهجر ’دار الفكر العربي ،ط 1 ،دمشق ،1957 م ،سوريا’ص 194

الطبيعي بكل حيثياته و معالمه بفعل النص المطروح أمــامه، فانتقال المتلقي/المتقبــل إلى أجواء غير الأجــواء الحقيقية الــتي تحتضنه وفق ثلاثة مــواقف أو صور يحيــا في كنفها : و منها أن تكون الطبيعة جزء لا يتجزأ من المتلقي /المتقبل، و هــو حالــة اندماج كلي بالمشهد البيئي الطبيعي، فتتشابك الأحاسيس و المشاعر مع المعالم الطبيعية وتعمل هذه المعالم الأخــرى على إزاحة المعالم العضــوية و النفسية للمتلقي /المتقبل وأشهر المبدعين البارزين في هذا المجال : إيليا أبو ماضي ، وجبران خليل جبران

وثانيها أن تكون الطبيعة ملاذا أمينا للمتلقي /المتقبل، وهو الموقف الشــائع والسائــــد في معظم أشعار الطبيعة بـــالشعر المهجري، وأبرز رواد هذا المشهد مــن المبــدعين نسيب عريضة، وإيليا أبو ماضي، وجبران خليل جبران .

أمَّا الموقف الثالث والأخير، فهو وقوف الطبيعة ككيان مستقل عن المتلقي /المــتقبل و فيه تُجسد الطبيعة في شكل صور مادية مؤثرة في المتلقي الأول(المبــدع) والمتلقــي الثاني (المتلقي/المتقبل) ومن أبرز رواد المشهد طائفة من الشعراء : عريضة، و نعيمة

– من أبرز الاستجابات الجمالية البيئية كذلك حدوث مقاربات اجتماعيــة متفحصــة للواقع الاجتماعي و الإنساني في محيط الــمبدع ، فــينتقل بصورة واضحة و مباشرة على المتلقي /المتقبل الذي يــضطلع بــمعالم و خــبرات اجتماعية وافية عن مجتمــع المبدع، و ربما عن مجتمعه، و ما يميز هذه المقاربات هو غلبة الطابع النقدي الـــلاذع لمظاهر اجتماعية سائدة في المجتمع العربي قصد إصلاحه من الــداخل عــن طريــق كشف و تشخيص مختلف أمراضه، و وصف الحلول الناجعة, و بذلك يكون هذا المبدع قد نقل صورا حيّة عن خفايا البيئة الاجتماعية، و أمراضها إلـــى المتلقــي /المتقبــل للمشاركة في إيجاد الحلول أو اتخاذ المواقف المختلفة ، و بذلك تــحدث الاستجابة إلى تبني هذه المَهمة الجليلة ، و من أبـــرز هــذه المظالم أو الأمــراض الاجتماعية: الظلم

و التسلط الاجتماعي ، و صراع الطبقات ، وضياع العدالـــة الاجتماعيـــة, وانتشـــار السلوكيات الاجتماعية السلبية ، أمّا أبرز رواد هذا المجال : الشاعر القروي، و إيليـــا أبو ماضي ، وإلياس فرحات .

–و في الأخير تأتي تجربة المسايرة الحضارية التي تترجم بـــإبراز المبـــدع لـــبعض المـــبادئ الـــسامية في الـــمجتمع الغربي،و سعيه لنقلها في صورة رسالة حضـــارية إلى المتلقي/المتقبل،و العمل على تكريمها في مجتمعه, أو في مجتمعات أخرى و يعزى تأثر المبدع بهذه المبادئ إلى فقدانها تماما في مجتمعاته الأصلية (الشـــرقية) مما ساهم

في تأخرها الحضاري في أشكاله الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية والدينية,والعلمية ومن أهم المبادئ التي أشاد بها المبدع في نصوصه: فكرة المساواة بين المرأة والرجل والتضامن الإنساني والسلم وطلب العلم, و الاجتهاد في العمل،وامتلاك القوة المادية العلمية، ونبذ التعصب الديني والفرقة العرقية، والوعي السياسي والحضاري بفكرة السلطة بين التشريف والتكليف، ومن أهم رواد هذا المجال طائفة كبيرة من شعراء المهجر و أبرزهم: إيليا أبو ماضي، وإلياس فرحات، ونسيب عريضة ، والقروي.

خاتمة

لقد سعينا و من خلال هذا المنهج الأسلوبي إلى إجراء مقاربة موضوعية للشـــعر المهجري الـــحديث من خلال أبـــرز التيارات الأسلـــوبية , وإجـــراءاتها الـــنافدة في الساحة النقدية ، وهذا قصد رصد وتحليل مختلف التشكيلات في لغة هذا الشعر وبذلك نكون قـــد كشفنا عن الجانب الفني الإبداعي الكامن فيه، ثم التطرق في آخر فصلٍ إلى التأثيرات الجمالية الحاصلة على مستوى المتلقي ، ولقد ساهمت الفصول الثلاثة الأولى في تتبع الـــبناء الفني للظاهرة المهجرية من خـــلال عرض مختلف الأنساق اللغوية ذات الأبعاد النفسية الفردية, والتعبيرية الجماعية,والأنساق الصوتية الإيقاعية, و الدلالية ، والتصويرية، ثم الرمزية، كما ساهم الفصل الأخير في تناول البناء الجمالي الحاصل من خلال ثلاثة أقطاب هي: قـــطب المُبدع، وقـــطب النّص ثم قطب المتلقي لتحقيق التواصل الجمالي الـــقائم على وصف ظـــاهرة الـــتفضيل الجمالي بتحديد مصادره, وآثاره في المتلقي .

هكذا وبعد معايشتنا للشعر المهجري الحديث، وحياة مبدعيه الشخصية والفنية ترسخت في أذهاننا بعض القناعات حول طبيعته وأبعاده المختلفة في شكل نتائج وأهــمها:

ــ ارتباط الشعر المهجري ــ عمومًا ــ بنفسية الشاعــر ارتباطا وثيقا, ومن خلاله عبّر ذلك المهاجر عن مواقف إنسانية, واجتماعية, وفكــرية, وحضارية في صور أنيقة بعيدة عن التطــرف الفكري، أو العرقي، أو الديني , بل أبدى هــذا المهاجر الليونة في أحكامه, وحسن التكيف مع الأجواء الجديدة، مما جعله رجلا عالميا بامتياز.

ــ أضفى جُلّ الشعراء المهجريين على أشعارهم معانٍ روحية سامية, تؤمن بوحدة الوجود والمصير المشترك, فدعوا إلى المثل الــعليا, ونبذ الصراعات والــفروق الإنسانية , والنزاعات بمختلف أشكالها.

ــ نَزعَ شعراء المهجر في منظوماتهم إلى التجديد والإبداع في جميع مستويات اللغة الشعرية، ولم ينفوا تشبثهم بالموروث الأدبي الشرقي , وافتتانهم بلغة الضاد.

ــ تجسدت في الشعر المهجري تأثيرات فكرية، وأدبية، وفــلسفية قديمة وحديثة ولم يخل من النزعات الصوفية الشرقية، ولا من التأملات الفلسفية القديمة، ولا حتى من تأثير الحركات الأدبية الحديثة في أوربا وأمريكا، وخاصة الرومانسية والواقعية.

ــ تأثر جلّ الشعراء المسيحيين بالدين الإسلامي، وشخصية الرسول الكريم(ص) ومنهم: إلياس فرحات، و إلياس قنصل، والقروي، وجورج صيدح , كما تأثروا بلغة **القرآن الكريم** وأساليبه، إلى حدّ أنّ بعضهم اعتنق للدين الإسلامي، ومنهم: إلياس طعمه ؛ وهو شاعر مهجري من البرازيل.

أمّا أهم القناعات التي ترسخت لنا من خلال ولوج المنهج الأسلوبي فهي:

ــ لاشك في موضوعية المنهج الأسلوبي، و براعته في كشف، ورصد البناءات الفنية و الجمالية في النص الشعري الإبداعي، لما يمتاز به من رحابة ومرونة وقدرة على مقاربة النص الأدبي في أي ظرف، و أي مستوٍ كان عليه.

ــ في المقاربة الأسلوبية تتجسد معالم الشعرية المنشودة من خلال مبدأ الشمولية والدقة العلمية، وهي قناعة لم يخفها بعض النقاد الغربيين أمثال : تودورف, كوهين.

ــ لا جدوى من التشكيك في شرعية الأسلوبية، وانبعاثها كــعلم حديث، وفــعّال في تناول النصوص الأدبية من جميع مستوياتها اللغوية ، وفي سياقاتها الخارجية الذاتية، والتاريخية، والاجتماعية، والفكرية.

ــ تستمد الأسلوبية إجراءاتها, وآلياتها النقدية لا من خلال التنظير أو التقعيد المسبّق, بل من خلال التطبيقات العملية في ميادين النص المختلفة .

ــ إنّ تفكير بعض النقاد العرب في تأسيس أسلوبية عربية هو هدف نبيل ومرغوب فبرغم الجذور الغربية للــمنهج الأسلوبي، فإنّ طائفة واسعة من الباحثين العرب استطاعت أن تثبت جدوى المنهج في احتواء النصوص العربية بهذا نضم صوتنا إلى صوت الدكتور" **صلاح فضل** " في محاولة ترسيم أسلوبية عربية حديثة .

وبعد هذه الملاحظات العامة حول الشعر المهجري، وطبيعة المنهج الأسلوبي, نخلص إلى أهم النتائج المتوصل إليها من خلال الــتشكيل الأسلوبي بالمدونة في نقاط, وهي:

ــ في التشكيلات الأسلوبية ذات الأبعاد الذاتية والــوجدانية (التكوينية), نسجل بروز بعض السمات اللغوية، التي تعبر عن نزعات إنسانية فردية(صوفية، تأملية، ذاتية) في الأنا المهجرية، أو عن عواطف وجدانية مختلفة (الحنين، الحبّ، السّخط،الشفقة) وهي سمات شكلية و مضمونية .

ـــ في التشكيلات الأسلوبية الـــتعبيرية, نسجل نزوع الشاعر المهجري إلى القوالب التعبيرية القديمة بالمحافظة على الشكل، والقالب القديم ، وترديد الأغراض الشعرية

كما نسجل اقتحامه للقوالب التعبيرية التجديدية التي أبدعها الأندلسيون شكلا ومضمونا.

ـــ في التشكيلات الأسلوبية الإيقاعية, نسجل تنويع الشاعر المهجري بين الإيقاعات والضوابط الصوتية القديمة(العروض والقوافي),واتجاهه إلى التجديد في هذه الضوابط، بالتنويع في الأبحر والقوافي داخل القصيدة الواحدة، وإكثارهم من الجوازات الشعرية، وكذا ترديد بعض الأوزان المستحدثة عند الأندلسيين.

ـــ أمّا في التشكيلات الأسلوبية النظمية، فلم يخترق الشاعر المهجري نظام التركيب اللغوي للعربية، إلاّ في بعض المواقف البلاغية ؛ كالإكثار من الحذف والتكرار, أو بعض المواقف التجديدية ؛ كاللجوء إلى صيغ صرفية مُـــستحدثة أو المزج بين اللغة الفصيحة وبعض اللغات العامية, أو الخاصة في تركيب واحد, ومـــا يميز التركيب المهجري الشعري هـــو النزوع إلى تـــوظيف التراكيب المتداولة والمـــستحدثة، وتنظيمها في القصيدة بالاعتماد على أساليب التكرار، والترديد والتـــماثل، والـــتقابل بين الأبيات في مختلف الاتجاهات.

ـــ وفي التشكيلات الأسلوبية المضمونية, لجأ الشاعر إلى توظيف وحدات لغوية ذات أبعاد مرجعية واقعية، وأخرى ذاتية شخصية قاطع فيها بين دلالاتها الجزئية والكلـــية فَحَوّل القصيدة إلى مجموعة مجالات دلالية مختلفة، كشفت بدورها عن علاقات دلالية بارزة أهما :التضاد، الترادف، التدرج، التداخل، التنافر.

ـــ وفي التشكيلات الأسلوبية التصويرية والرمزية, أغنى المهجريون أشعارهم مختلف وسائل التصوير التقريري(التشبيه, الكناية) والحسي(الاستعارة)، وهي عوامل ساعدت على بروز بعض الأغراض التصويرية الحديثة (التغريب، الغموض التكثيف), أمّا في التشكيلات الرمزية, فقد اتكأ المهجريون على الكناية والاستعارة التمثيلية، فانتقلوا من الرمز الجزئي في حدود العبارة إلى الرمز الكلّي الذي يشمل لقصيدة كلّها.

ـــ في التشكيل الجمالي أظهرت الدراسة الأبعاد الجمالية للبناءات الفنية بالتركيز على أثر هذا البناء الفني على المتلقي من خلال رصد مصادر التفضيل الجمالي (اللغوية، الذاتية) للوصول إلى آثار هـــذا التفضيل على المتلقي شخصيا وبيئيا.

وَبَعْــُد : فهل تراني وقفت مـــن التجربة الشعرية المهجرية موقف المعجب الذي قـــد يزوغ به الهوى عن قصد؟، أو أنّني رصدت هذه الظاهرة بصدق أسلوبي وموضوعية نقدية، وحَسْبُ هذه الدراسة أنّها حاولت الإلمام بحيثيات هذا الشعر الظاهرة، ولا ندّعي السّبق في اكتشافه، ولا الكمال في درسه، بل نأمل أن نكون قد ساهمنا بـــهذا الـــعمل

في دفع البحث الأسلوبي خطوة إلى الأمام, وإنارة جوانب خفية في الشعر المهجري الحديث، قد تاه عنها غيرنا من الباحثين.

ملحق تراجم الشعراء المعتمدين

أ– ***من المهجر الشمالي :***

ــ أ ــ

1 – ***إيليا أبو ماضي : (1889 م– 1957 م)*** ولد في المُحيدثة، و نشأ في عائلة رقيقة الحال، فمـــا تمكن أن يتلقى الدروس الابتدائية إلا خلسةً، غادر إلى مصر في ســـنه الحـــادي عشـــر تحصـــيلا لـــعيشه و فيها لقيه (أنطوان الجميل)، و كان قد أنشأ في القاهرة مجلة (الزهور)، مما جعـــل أبـــو ماضي ينظم بواكيره و يعرضها على جميل لنشرها. عاد إلى لبنان من مصر بعد إحدى عشر عاما ، و لكنه لم يجد الحرية و لا الاستقرار المنشود في لبنان (الحكم العثماني)، فعاد ليهاجر إلى مدينـــة (سنستاني) بولاية (أوهايو) في الولايات المتحدة الأمريكية حيث كان أخوه البكر (مُراد) يعمل فـــي حقل التجارة فانصرف إلى الأعمال الحرة زمانا طويلا ثم عاود الاهتمام بالأدب و الشـــعر، فـــراح ينشر أشعاره بجريدة "الفتاة" و جريدة "مرآة الغرب" بنيويورك، و أعلن انضمامه إلى الرابطة القلمية سنة 1920 م .

و من أشهر دواوينه : الجداول، و الخمائل، و بئر و تراب، والذي طبع بعد موته([1]) .

---

[1] - ينظر : جميل جبر ،إيليا أبو ماضي ، دار الشروق ، ط1 , بيروت ،1992 ، لبنان، ص 17 - 29

-ج-

2 – جبران خليل جبران : (1883م – 1931م) :هو جبران خليل بن جــبران بن ميخائيل بن سعد من أحفاد يوسف جبران الماروني البشعلاني اللبناني ، ولـــد في بلدة بشرى بلبنان ، تعلم ببيــروت وأقام أشهرا بباريس, ثم رحــل إلى الولايات المتحدة الأمــريكية ســـنة 1895 م، مــع بعــض أقاربه و منها إلى بيروت ليتثقف باللغة العــربية ، فــباريس سنة 1908 م ، أيــن حصــل علـــى إجازة الفنون في التصوير . عاود الهجرة إلى أمريكا, فــأقام في نيويورك أيـــــن أســس الرابطـــة القـــلمية لتي نشر في أحضانها أشعاره و دراساته ([1]) .مات و دفن في مسقط رأسه، و من أشـــهر آثاره النثرية : الموسيقى ، وعرائس المروج، و الأرواح المتمردة، و دمعة و ابتسامة، و الأجنحـــة المتكسرة ، و من أشهر آثاره الشعرية :المواكب, و النّبي ويسوع ابن الإنسان .([2])

– ر –

3 – رشيد أيوب : (1871 م – 1941 م) :ولــد في بسكنتا (من قرى لبنان) أين تلقـــى دراســته الأولية ثم سافر إلى باريس عام 1889 م ، فأقام بها مدة وجيزة (ثلاث ســنوات) ، و منهـــا إلـــى مانشستر (بريطانيا) ليتعاطى التجارة ، ثــم هاجر إلـــى نيويــورك , فــــــكان مــن الـــــشعراء المهجريين المحليين و المرموقين، واستمر في قــرض الشــعر إلى أن توفي و دفن في (بروكلن)، و من أشهر دواوينه الشعرية : الأيوبيات ، و أغاني الدرويش ، وهي الدنيا ([3]) .

– ن –

4 – ندرة حداد : (1880 م – 1950 م): ولد بحمص في سوريا, و هو أخ الشاعر و الأديب عبد المسيح حداد ، و قد هاجر إلى أمريكا عام 1847 م عن عمر يناهز تسع عشـــرة عامـــا ، و عنـــد وصوله على العالم الجديد أخذ ينشد عملا ، و قد بلغ ما تاقت إليه نفسه من الأعمال ، و شرع يتعلم لغة البلاد و حياة أصحابها ، و في بـــلد العجائب راح ينظم الشعر في نـــــزعة صـــوفية حــــتى تـــوفي بنيويورك و من أشهر دواوينه :أوراق الخريف ([4]) .

[1] ـ ينظر : خالد محي الدين البرادعي ، المهاجرة والمهاجرون ، مج 2 ، وزارة الثقافة , ط1 ،دمشق 2006 م سوريا ، ص 701 - 702 .
[2] ـ ينظر : حنا الفاخوري ، تاريخ الأدب العربي ، ب ط ، ب تا ، ص 1093 .
[3] ـ ينظر :خالد محي الدين البرادعي،المهاجرة والمهاجرون, مج 2 ،ص651 - 652
[4] ـ ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري،دار الكتاب اللبناني، ط3 , بيروت، لبنان،ص 689 -695

5 – نسيب عريضة : (1887 م – 1942 م) :و هو نسيب بن أسعد عريضة من حمص بســوريا بها ولد, و فيها تلقى علومه، حتى التحق سنة 1900 م بدار المعلمين الروسية في "ناصرة الخليــل" فشارك عبد المسيح حداد و ميخائيل نعيمة في الدراسة. هاجر إلى نيويورك عام 1905 م، و أنشــأ مجلة "الفنون", ثم تولى تحرير "مرآة الغرب"، و جريدة "الهدى"، و من أشهر آثاره ديوانـــه"الأرواح الجائرة"، و قصتين نثريتين: حديث الصمصامة ، و ديك الجنة الحمصي ([1]).

6 – نعمة الله الحاج : (1889 م – 1978 م):ولد بقرية عرزوز فــي لبنــان، و تلقــى علومـــه بمدرسة القرية، ثم هجر المدرسة , ليرحل إلى أمريكا عام 1904 م، فاشتغل بالتجارة كما اســتطاع أن يكسب ثقافة بفضل اتصاله ببعض المغتربين العرب . بدأ يــكتب مقالات,و قصائد و ينشرها في جريدة السائح التي أسّسها عبد المسيح حداد ، و فاجأ المهجريين بإصدار أول مجموعة شعرية لـــه تحمل عنوان : ديوان نعمة الحاج ، ثم تلاه ديوانان حافلان بالشعر التقليدي البسيط ([2]).

– م –

7 – ميخائيل نعيمة : (1889 م – 1988 م): ولد في بسكنتا بلبنان ، تلقى علومه الابتدائية فيهـــا وانتسب إلى المدرسة الروسية عام 1899 م، فدار المعلمين الروسية في الناصـــرة بفلســطين عـــام 1902م ثم تابع دراسته في (بولتافا)بروسيا بين عام 1906 –1911 م أين نظم قصائد بالروسية, و منها قصيدته (النهر المتجمد) المترجمة إلى العربية . ([3])

هاجر مع أخيه (أديب) إلى أمريكا عام 1911 م، فانكب على تعلم اللغة الانجليزية، ثم انضـــم إلـــى الرابطة القلمية سنة 1920 م، و عين مستشارا لها . عزم على العودة إلى لبنـــان عـــام 1932 ، و قضى أوقاته في كهف سماه "الفلك" منعزلا متأملا .

له تراث أدبي كبير و متميز في النثر و الشعر جسّد فيه مراحل الهجـــرة المختلفـــة، ومـــن أشـــهر نماذجه ديوان "همس الجفون"، و "نجوى الغروب"، و مسرحية "الآباء و البنون"، و كتاب "الغربال"، و أنجز في لبنان بقية كتبه و مها : مِرداد، و زاد الميعاد ([4]).

ب – من المهجر الجنوبي :

---

[1] ـ ينظر المرجع نفسه،ص658

[2] ـ ينظر :خالد محي الدين البرادعي, المهاجرة والمهاجرون، مج 2 ،ص 772 -773

[3] ـ ينظر:ثريا ملحس، ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي،دار صادر،لبنان ,1964م ،ص 185 -191

[4] ـ ينظر :فواز أحمد طوقان،أسرار تأسيس الرابطة القلمية،دار الطليعة، ط1 , بيروت ،2005 ،لبنان،ص 192

ــ أ ــ

1 – الياس فرحات : (1893 م – 1977 م): من مواليد قرية كفرشيما بلبنان, تلقى الشاعر فيهـا تعليمه الأولي، ثم هبط إلى بيروت ليعمل في مصنع للكراسي، و منها إلى دمشق في سـن مبكـرة، ليعمل في مطبعة خاصة. هاجر إلى البرازيل، و لحق بإخوته في السابعة عشرة من عمـره 1915 م، ليُعين أخويه، و يشتغل بالتجارة ، ثم عاد إلى وطنه بعد رحلة طويلة مع الشعر و العذاب ، فزار سورية ومصر، ثم عاد مرة أخرى إلى البرازيل، و توفي فيها . انضم في الـبرازيل إلى العصـبة الأنـدلسية و لقب بمتنبي العرب ليخلف ديوانه الشعري الكبير . ([1])

2 – الياس قنصل :(1912م – 1981 م) :ولد في بلدة بيرود بسوريا، و تلقى مبـادئ القـراءة و الكتابة في بلدته ، ثم هاجر ليلتحق بأخيه في البرازيل أولا، و هو ابن اثني عشر عاما 1914م، ثـم إلى الأرجنتين عام 1930 م، و استقر بها، فعمل في التجارة ، و فيها أصدر مجموعتـه الشـعرية الأولى عام 1931 م بعنوان "على مذبح الوطنية" أتبعها بـديوان آخر اسمه "العبرات المـلتهبة" ، و مجموعة منثورات قصصية، والروايات، و الدراسات عاد إلى سوريا عام 1954 م بعد اغتراب دام ثلاثين سنة، و اشتغل في الصحافة،و نشر الكتب الصغيرة بدمشق إلى أن توفي فيها . ([2])

– ج –

3 – جورج صيدح : (1893 م– 1978 م): ولد بدمشق، و نشأ بحواريها ، تلقى تعليمـه الأولـي فيها ثم سافر إلى لبنان عام 1908 م للدراسة ، و منها إلى القاهرة ليمارس التجـارة سـنة 1911 م لمدة أربع عشرة سنة كاملة . هاجر إلى باريس عام 1925 م خوفا من الاضطهاد و الفـتن، و مـا جرته الحرب العالمية الأولى على الشام ، و مكث بها عامين، ثم رحل مع زوجته الفرنسـية عـام 1927 م إلى فنزويلا، و مكث فيها عشرين عاما ، ثم نزح إلى الأرجنتين عـام 1947 م ، و فيهـا أصدر مجلة شهرية باللغة الاسبانية . عاد الشاعر إلى الشام سنة 1951 م، و اسـتقر ببيـروت ، و في إحدى سفراته العلاجية إلى باريس وافته المنية ([3]) ، و من أشهر دواوينه "حكاية مغتـرب"، و "النوافل"، و "شطايا حزيران"، و "النبضات" أما كتبه :كتابه الشهير "أدبنا و أدباؤنا في المهاجر" ([4]).

ــ ر ــ

---

[1] ـ ينظر : خالد محي الدين البرادعي، المهاجرة والمهاجرون ، مج 1 ، ص 242 -243

[2] ـ ينظر :المرجع السابق، مج 2 ،ص 945 -946

[3] ـ ينظر المرجع نفسه،مج 2 ,ص 847 -848

[4] ـ ينظر :محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري، ص 546

4 – *رشيد سليم الخوري (القروي) 1887 م – 1984 م*: ولد في قرية البربارة بلبنان ، و لقب بالشاعر القروي نسبة إلى هذه القرية التي تقع بين قضائي البترون و جبيل، درس المرحلة الابتدائية في قريته ، ثم انتقل إلى (صيدا) ليتابع دراسته في مدرسة الفنون الأمريكية ، و منها اتجه إلى بيروت لينهي تعليمه في الكلية السورية الإنجيلية، ثم اشتغل في التدريس لمدة سبع سنوات . رحل إلى البرازيل سنة 1913 م مع أخيه "قيصر"، و عمل بالتجارة، و في سنة 1916 م طبع ديوانه "الرشيديات" ثم ديوانه "القرويات" سنة 1922 م ، و أعاد ضم الديوانين في ديوان "البواكير"، وظهر له ديوان أسماه "الأعاصير" سنة 1933 م، و هو مختار من شعره الوطني .عاد الشاعر إلى وطنه، و أقام في قرية (البربارة) حتى وافته المنية بها([1]).

– ش –

5 – *شفيق المعلوف(1905م ـــ 1976م)*:ولد في زحلة، وتلقى علومه الأولى في مدرسة اليسوعيين ثم تابع دراسته العليا في الكلية الشرقية. رحل إلى دمشق وأسس جريدة (آلفا)، وعاد إلى لبنان ليستعد إلى رحلة غربته , ونزح إلى البرازيل عام 1972 م بعد أن نشر أول نتاجه الشعري بعنوان(أحلام)، وفي البرازيل أسس مع الشعراء المهاجرين العصبة الأندلسية، استمرت غربته نصف قرن، وكان يزور وطنه عدة مرات .عاش عيشة موفورة لم يعاني فيها الفقر، وتوفي في البرازيل بعد أن أغنى الشعر بمؤلفات شعرية أهمها:عبقر، ونداء المجاديف، وعيناك مهرجان .([2])

6 ـــ *شكر الله الجر : (1902 م – 1975 م)* :ولد في كسروان و تلقى علومه بها، ثم انكب على عالم الكتب , ليقصد مدرسة (الحكمة) في بيروت، ثم يتلقى رسالة من شقيقه الأكبر "الشاعر عقل الجر" من البرازيل، فرحل إليه عام 1923 م . عاد إلى لبنان بعد 5 سنوات، و توفي فيها، بعد أن ساهم بتأسيس العصبة الأندلسية، و في مجلتها ومن أشهر آثاره دواوين : الروافد 1931 م، و زنابق الفجر 1945 م، و أغاني الليل، و قرطاجة ، كما خلف كتب نقدية كثيرة .([3])

ـــ ف ـــ

---

[1] ينظر :إيليا الحاوي ،الشاعر القروي ،ج 1 ،البواكير ،دار الكتاب اللبناني، ط1 ، بيروت ،1978 ،لبنان ،ص5 -8
[2] ينظر :خالد محي الدين البرادعي،المهاجرة والمهاجرون ،مج1 ،ص337 -338
[3] ـ ينظر :المرجع نفسه ،مج 2 ، ص 215 -216

7 – *فوزي المعلــوف: (1899 م – 1930 م):* ولد بقرية زحلة بلبنان، و ورث من أخيــه حــب الشعر و الأدب ، فنظم الشعر، و ألف بعض الروايات التمثيلية . أقام مع والده في دمشق ،ثم هاجر إلى(سان باولو) بالبرازيل مع بعض أقاربه أين أنشأ مصنعا للحرير و عاش في رفاهيــة ([1]) ، و من أشهر آثاره الشعرية ملحمتان : على بساط الريح، و شعلة العذاب ، و قيل أنّه ترك مجموعــة شعرية هي : "أغاني الأندلس"، و "تأوهات الروح"، و"من قلب السماء" .([2])

– م –

8 ـــ *ميشال المعلوف (1889م ـــ1942م):*ولد في زحلة بلبنان، وتلقى علومه الأولى فيهــا حتــى الدراسة العليا في الكلية الشرقية ونال شهادتها، وفي سن التاسعة عشرة مــن عمــره هــاجر إلــى الولايات المتحدة الأمريكية أولا عام 1910 م، فمكث فيها قرابة الســنة ثــم حــوّل هجرتــه إلــى البرازيل، ليلتحق بأخوته هناك, ويمارس التجارة معهم، وهناك تحسنت ظروفــه الماديــة بتأسيســه لمصنع في نسيج الحرير,مما ساعده على التفرغ للإبداع والتأليف، فنشر شعره بالعربية في صــحف (سان باولو).ساهم بماله الخاص في تأسيس العصبة الأندلسية سنة 1932 م، وفي إنشاء مجلتهــا ، وفي توفير وسائل الطباعة والنشر بل كان يتفقد جميع الأدباء المعوزين ويساعدهم. قامت الحــرب العالمية الأولى وهو في لبنان، وفيها تقطعت سبل العودة إلى المهجر، فمات فيها ودفن فــي زحلــة .امتاز شعره القليل بطابع الروحانية وسماحته وخلقه الرفيع ، وخلف فيه عــدة قصــائد روحانيــة وإنسانية.([3])

– ن –

9– *نعمــة قــازان : (1908م – 1979م):* ولد بقرية جديتا بلبنان ، و فيها تلقى دروسه الأوليــة انتسب إلى الكلية الوطنية, و هو في الخامسة عشرة من عمره، و بعد ثلاث سنوات تخرج ليرحــل عام 1926 م إلى الــبرازيل ، و فيها حصل على مــصنع كبير للأحذية ، و لــكنّه كان ينفق على الأدب و الشعر أكثر من إنفاقه على هذا المصنع ، و هو في غناه يضع الأدب فوق المادة، فــعرف

---

[1] ينظر : محمد عبد المنعم خفاجي ،قصة الأدب المهجري ،ص 634

[2] ـ ينظر : ربيعة أبي فضل ،فوزي المعلوف شاعر الألم و الحلم ، دار الشرق ، ط1 , بيروت ،لبنان ، ص 37 -41

[3] ينظر: خالد محي الدين البرادعي ،المهاجرة والمهاجرون،مج 1 ،ص415 -418

بكرمه وسخائه ([1]).مات الشاعر بالبرازيل، و دفن بترابها، و أشهر مؤلفاتـــه : ديوانـــه الضـــخم "المحراث" . ([2])

مكتبة البحث

✱ - **القرآن الكريم** : رواية حفص عن عاصم

أ - المراجع بالعربيّة

1 – إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 6 – القاهرة ، 1988 م، مصر .

2 – ابن عبد الله شعيب : علــم البيان ، دار الهدى ، عــين مليلة , 1992 م ، الـــجزائر .

3– ابن منظور :لـــسان العرب ، مـــج (أ ، ب) دار صادر ، بيروت ، د تا ، لـــبنان .

4– أبو عثمان بن عمر (الجاحظ) : البيان و التبيين : (ت) عــبد السلام هارون ج 1، دار الجيل بيروت ، د تا ، لبنان .

5– أحـــمد حيـــدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحـــديث ، ديوان المطبوعات , الجامعية 1990 م , الجزائر .

6– أحمد درويش : دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث , دار غريب ، القـــاهرة 1988

7– أحمد الشايب : الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية), مكتبة النهضة المصرية, ط 13 ، القاهرة

---

[1] ـ ينظر : عمر الدقاق، عنادل مهاجرة , منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،1972 ،سوريا ،ص 103

[2] ـ ينظر : المرجع السابق ،ص 557

1999 م، مصر .
8- الأخضر جمعي : قـــراءات في التنظير الأدبي و الـــتفكير الأسلوبي عنـــد العرب ، دار البشائر ، الرغاية ، 2002 م , الجزائر .
9- أسعد دورا كوفيتش : نظرية الإبداع المهجرية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1987 م, سوريا
10- أماني سليمان داوود : الأسلوبية و الصوفية, مطبعة المجدلاوي ، ط 1 ، عمان ،2002م
11- أنس داود : التجديد في شعر المهجر ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1967 م، مصر.
12 – إيليا الحاوي : الشـــاعر القروي ، دار الـــكتاب اللبناني , ط 2 , بيروت, 1981 م, لبنان
13- بدر الدين بن تريدي : الفـــعل زمنه و إعـــرابه و تصريفه , المؤسسة الوطنية للـــكتاب 1992 م، الجزائر.
14- تمام حسّان : اللغة العربية معناها و مبناها, الهيئة المصرية ، ط2 , القاهرة,1979 م
15- ثريا ملحس : ميخائيل نعيمة (الأديب الصوفي), دار صادر ، بيروت، 1964 م، لبنان .
16- جميل جبر : إيليا أبو ماضي : دار المشرق, ط 1، بيروت , 1992 م , لبنان .
17- جوزيف ميشال شريم : دليل الدراسات الأسلوبية, المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2 بيروت ، 1987 م ، لبنان .
18- حسن ناظم : البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 2002 م , المغرب/لبنان.
19- حـــنّا الفـــاخـــوري : تـــاريخ الأدب العـــربي : ب ط ، ب ت .
20- حنفي بـــن عيسى : مـــحاضرات في عـــلم النفس الـــلغوي , ديـــوان المطبوعات الجامعية ، ط4 , 1993 م ، الجزائر .
21- خالد محي الدين البرادعي : المُهاجرة و المُهاجرون ، مج 1+ مج 2 ، وزارة الثقافة ط1 دمشق , 2006 م , سوريا.
22- خولة طالب الإبراهيمي : مبادئ في اللسانيات ، دار القصبة للنشر, 2000 م,الجزائر.
23- رابح بوحوش : اللسانيات و تطبيقاتـــها على الخـــطاب الشعري ، دار العلـــــوم عنابة ، 2006 م , الجزائر .
24- ربيعة أبي فاضل : فوزي المعلوف ، دار المشرق ، ط1، بيروت , 1993 م , لـــبنان .

25- رجاء عيد : البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث) , منشأة المعارف الإسكندرية 1993 م
26 - رجب عبد الجواد إبراهيم : دراسات في الدلالة و المعجم ، مكتبة الآداب ، ط1
القاهرة ، 2001 م ، مصر .
27- روز غريب : النقد الجمالي و أثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ، ط1
بيروت ، 1952 م ، لبنان .
28- رياض العوابدة : أمين الريحاني ، مكتبة آلفا, دمشق ، 2000 م ، سوريا .
29- ريمون طحان : الألسنيّة العربية ، دار الكتاب اللبناني ، ط1، بيروت 1972 م لبنان .
30- زبير دراقي/ عبد اللطيف شريفي : محاضرات في موسيقى الشعر العربي
ديوان المطبوعات الجامعية ، 1998 م ، الجزائر .
31- سعد عبد العزيز مصلوح : في النص الأدبي (دراسات إحصائية), عالم الكتاب , ط3
القاهرة , 2002 م، مصر .
32 - سعيد حسن بحيري : دراسات لغوية في العلاقة بين البنية و الدلالة ، مكتبة الزهراء
القاهرة ،1999 م ، مصر .
33- سليمان كامل : دراسة في شعر جبران خليل جبران , دار المرساة ، ط1 ، اللاذقية
2003 م , سوريا .
34 - سمير بدوان قطامي : إلياس فرحات شاعر العرب في المهجر ، دار المعارف
القاهرة ، 1971 م , مصر .
35 - سمير سعيد : مشكلات الحداثة في النقد العربي ، الدار الثقافية للنشر، ط1 ،القاهرة
2002م , مصر .
36 - سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر, دار الآفاق العربية
ط 1 ,د تا , ، القاهرة ، مصر .
37 - سيّد قطب : التصوير الفني في القرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة , (د تا) مصر .
38- سيّد صديق عبد الفتاح : الجمال كما يراه الفلاسفة و الأدباء ، دار الهدى , ط1
القاهرة ،1994 م , مصر .
39- شكري عزيز الماضي : محاضرات في نظرية الأدب ، دار البعث , ط1، قسنطينة

1984 م ، الجزائر .

40- شلتاغ عبود شراد : حركة الشعر الحر في الجزائر ، المـؤسسة الوطنية للـكتاب الرغاية ، 1995 م , الجزائر .

41- شوقي علي زهرة : الأسـلوب بين عبد القاهر و جون ميري ، (دراسة مقارنة) مكتبة الآداب ، القاهرة , 1996 م ، مصر .

42-صائل رشدي شديد : عناصر تحقيق الدلالة في العربية , الأهلية للنشر، ط1 ، عمّان 2004 م ، الأردن.

43 – صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، شـركة الشهاب ، 1988 م , الجزائر.

44 – صلاح فضل : علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) ، ط1 , بيروت ,1985 م ، لبـنان

: علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته) طبعة (منقحة و مَزيدة) ، دار الشروق ط1 ، القاهرة ، 1998 م ، مصر .

: مناهج النقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 1996 م ، مصر .

: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الآفاق العربية ، ط3 ، 1985 م

45- ضحى التميمي : دراسات لغوية في تراثنا القديم ، دار المجدلاوي ، ط1، عمّان , 2003 م

46- ضحى عبد العزيز : إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر ، دار كرم ، دمشق (د تا) سوريا

47- عبد الباسط محمود : دراسة في لـغة الشعر عند إيليا أبو ماضي ، دار طيبة ،الـقاهرة 2005 م ، مصر .

48- عبد الحميد هيمة : البنيات الأسلوبية في لـغة الشعر الجزائري المعاصر ، دار هومة ط1 ، 1998 م , الجزائر .

49- عبد الرحمان تبرماسين : العروض و إيقاع الشعر العربي ، دار الفجر، ط1 , القـاهرة 2003 م , مصر .

50 – عبد السلام أحمد الراغب : الدراسة الأدبية، دار الرافعي ، ط1 , دار القلم ،حلب 2005 م

51- عبد السلام السيد حامد : الشكل و الدلالة (دراسة نحوية) , دار غريب، القاهرة، 2002 م

52- عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب , الدار العربية للكتاب ، ط2، 1982 م ، تونس

: في آليات النقد الأدبي : دار الجنوب للنشر ،1994 م , تونس .

: النقد و الحداثة : دار الطليعة ط1 ، بيروت ، 1983 م، لبنان .

53 – عبد العزيز عبد المجيد : اللغة العربية أصولها النفسية و طرق تدريسها ، دار المعارف ط 2 ، القاهرة، (ب تا)، مصر .

54 – عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار طلاس ، ط 2 ، دمشق ،1985 م

55 – عبد الله التّطاوي : الصــورة الــفنية في شــعر مــسلم بن الوليد ،ج 1 ، دار الــثقافة القاهرة ،1997م , مصر.

56– عبد المجيد جحفة : مدخل على الدلالة الحديثة ، دار توبقال , ط1 ، الدار البيضاء ،2000 م المغرب .

57– عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجــامعية ،1989 م

: الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة), دار الغرب وهران ، 2003 م ،الجزائر .

58 ــ عبد المنعم شلبي : تذوق الجمال في الأدب (دراسة تطبيقية) ,مكتبة الآداب ،ط1 ,القاهرة 2002م ، مصر .

59– عدنان بن ذريل : النقد و الأسلوبية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1989 م

60–عدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، دار بن الكثير / مؤسسة علوم القرآن, ط1 (عجمان–دمشق) 1993 م ، الإمارات ،سوريا

61 ــ عز الدين إسماعيل:الأسس الجماليّة في النقد العربي ، دار الفكر العربي، القاهرة,2000 م

62 – عليّة عزت عياد : معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة 1994 م، مصر .

63– علي خدري : نقد الشعر ، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1 ، 1998 م ،الجزائر .

64 – عمر الدقاق : عنادل مُهاجرة ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1972 م ، سوريا

: القروي الشاعر الثائر ، دار الأنوار، ط1، بيروت ،1971 م, لبنان .

: ملامح الشعر المهجري ، جامعة حلب , 1985 م سوريا .

: مواكب الأدب العربي عبر العصور،دار طلاس, ط1 , دمشق ،1988 م سوريا

65- عمر عبد المعطي أبو العنين : الفروق الدلالية بين النظرية و التطبيق ، منشأة المعارف. الإسكندرية , 2003 م, مصر.

66- عيسى النـــاعوري : أدب المهجر ، دار المعارف، ط 3 ،القاهرة، 1977 م، مصر . بغداد 1985 م , العراق .

67- فؤاد صلاح الســـيد : الأمـــير عبد القادر شاعرا و متصوفا ، المؤسسة الوطنية للكتاب 1985 م ، الجزائر .

68- فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية (مدخل نظري و دراسة تطبيقية)، مكتبة الآداب ،القاهرة 2004 م ، مصر .

69- فرحات بدري الحـــربي : الأسلوبية في الـــنقد العربي الحديث ، الـــمؤسسة الـــجامعية للدراسات ، ط 1، بيروت ، 2003 م، لبنان .

70- فريد جحا : إلياس قنصل ، مطابع الإدارة السياسية، حلب , 1983 م , سوريا .

71 – فواز أحمد طوقان : أسرار تأسيس الرابطة القلمية ، دار الطليعة , ط 1 ، بيروت 2005 م

72- فوزي عيسى : النص الشعري و آلـــيات القراءة ، مـــنشأة المعارف ، الإســـكندرية 1997 م ، مصر .

73- كاظم حطيط : دراسات في الأدب العربي ، دار الكتاب اللبناني / دار الكتاب المصري ط 1 ،1977 م ، لبنان و مصر .

74- كريم زكي حُسام الدين : التـــــحليل الدلالي (إجراءاته و مناهجه) ،ج1 ،دار غريب القاهرة ، 2000 م ، مصر .

75- مجاهد عـــبد المنعم مـــجاهد : فلسفة الـــفن الجميل ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة 1986 م ، مصر .

76- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث (بنياته و إبدالاته)، دار توبقال , ط3 ,الدار البيضاء 2001 م، المغرب .

77- محمد محمود : الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، الشـــركة العالمية للـــكتاب ،ط1 بيروت 1996 م، لبنان .

78- محمد الرغيني : محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة ، ط1 ، الدار البيضاء,1987 م

79– محمد صالح الضالع : الأسلوبية الصوتية ، دار غـــريب ، القاهرة، 2002 م ,مصر

80 – محمد طه عصر : سيكولوجية الشعر (العُصاب و الصحة النفسية) ،عالم الكتب، ط1 القاهرة ,2000 م ، مصر .

81– محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المهجر, مــطبعة لجنة التأليف والــنشر، ط3 القاهرة، 1962م ، مصر

82 ــ محمد عــبد المنعم خفاجـــي : قصة الأدب الـــمهجري ، دار الــكتاب اللبناني ،ط 3 بيروت , 1980 م، لبنان .

83 – محمد العـــمري : تحليل الخطاب الشعري (البنية الصـــوتية)، الدار العالمية للكتاب، ط1 الدار البيضاء , 1990 م , المغرب .

84– محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف, ايتراك للطباعة، ط 1 ، القاهرة، 2001 م، مصر

85– محمد كريم الكوّاز : عــلم الأسلوب (مفاهيم و تطبيقات) ،جــامعة الــسابع من أبـــريل ط1، 1426 هـــ ، ليبيا .

86– محمد مصطفى هوّارة: التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، ط1 ،دمشق،1957 م،سوريا

87ــ محمود محمد عيسى : الأقصوصة الرمزية في شعر الــمهجر ، مــكتبة نانسي دمـــياط القاهرة ،2004 م ، مصر .

88– مصطفى حركات : نظرية الوزن (الشعر العربي و عَروضه) ، دار الآفاق، 2005 م .

89–مصطفى السعدني : الــبنيات الأسلوبية في لـــغة الشعر الـــعربي الحديث ، منشأة المعارف 1987 م، مصر.

: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، منشأة المعارف, مصر

90– مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، ط 3 ، بيروت ، 1983 م ،لبنان .

91 – موسى سامح ربايعة : الأسلوبية (مفاهيمها و تجلياتها) ، دار الكندي ، ط1 ، 2003م الكويت.

92 – نادرة جميل السّراج : نسيب عريضة (الشاعر، الكاتب، الصحفي) ، دار المعارف القاهرة ، 1970 م ،مصر .

93- النعمان القاضي : أبو فراس الحمداني (الموقف و التشكيل الجمالي) ، دار الـــثقافة للنشر، 1982 م ،الجزائر .

94- نوّاف قوقزة : نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة و النقد ، وزارة الثقافة ط1 عمان ,2000 م ،الأردن .

95- نور الدين الســـد:الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1+ج2 ،دار هومة ،1997 م ، الجزائر .

96- نوزاد حسن أحمد : المـــنهج الوصفي في كتاب سيبويه ، دار الكتاب الـــوطنية ، ط1 بنغازي، 1996 م ، ليبيا .

97- وجدان الصايغ : الصورة الإستعارية في الشعر الـــعربي الحديث ،المؤسسة العربية للنشر ،ط 1 ، بيروت ، 2003م ، لبنان .

98- ياســـين الأيـــوبي : مـــذاهب الأدب ،ج2 ، الـــمؤسسة الجامعية للـــدراسات ،ط1 بيروت ، 1982 م ، لبنان .

99- يوسف أبو العدوس : البلاغة والأسلوبية ، الأهلية للنشر، ط1 ، عمان، 1999 م الأردن

100 – يوسف حسين بكار: في العروض و القافية ، دار المناهل ، ط1 ، بيروت ،1990 م، لبنان

: بناء القصيدة في النقد العربي القديم ,دار الأندلس،بيروت،1983 م،لبنان

ب –المراجع المترجمة:

1 ـــ سالم شاكر: مـــدخل إلى عـــلم الدلالة ،(ت) مـــحمد يحياتين، ديـــوان المطبوعات الجامعيّة 1992م ، الجزائر.

2ـــ ســـتيفن أولمان: الأسلـــوبيّة وعـــلم الـــدلالة,(ت) مـــحي الدين محسب،دار الهدى ، القاهرة 2001 م، مصر.

3 ـــ شارل لالو: مبادئ علم الجمال ،(ت) خليـــل عزيـــز شـــطّا ، دار الهـــلال ، دمشـــق،1951 م،سوريا.

4 ـــ غـــراهام هـــوف : الأسلـــوب و الأســـلوبيّة ، (ت) كاظم سعد الدين ، دار الأفاق ، بغداد 1985 م ، العراق.

5 ـــ فولفغانغ كايزر : العمل الفنّي اللغوي(مدخل إلى علم الأدب) ،(ت) أبو العيد دودو ،ج2 دار الحكمة ، 2000 م ،الجزائر.

ج – الدواوين الشعرية المعتمدة:

1- أمين الريحاني : هتاف الأودية ، دار الجيل، ط2 ، بيروت ،1989 م، لبنان.

2- إيليا أبو ماضي : الأعمال الشعرية الكاملة , (تقديم)جبران خليل جبران ، دار العودة بيروت، 2001 م ، لبنان .

3- جبران خليل جبران : المجموعة الكاملة (العربيّة) ، دار ميوزيك ، بيروت ،2001 م، لبنان .

4- جورج صيدح : شطايا حزيران ، دار القلم ، بيروت، 1971 م، لبنان .

5- رشيد أيوب : الأيوبيات ، دار صادر ، ط2 ، بيروت ، 1959 م ،لبنان .

: أغاني درويش : دار صادر /دار بيروت ، بيروت، 1959 م، لبنان .

6- رشيد سليم الخوري (القروي) : الأعمال الكاملة (الشعر) ، منشورات (جروس بربس) د تا ،لبنان .

7- فوزي المعلوف : مختارات مناهل الأدب العربي ، مكتبة صادر، بيروت، 1953 م، لبنان .

8- ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، دار نوفل ، ط6 ، بيروت، 2004 م ، لبنان .

: نجوى الغروب ، دار نوفل ، ط3 ، بيروت، 2000 م، لبنان .

9- نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، مطبعة جريدة الأخلاق ، 1946 م، بنيويورك .

10- نعمة قازان : معلقة الأرز : دار العرب للبستاني ، ط2، القاهرة، 1988 م، مصر .

د ــ المجلات و الدوريات و الأقراص :

1- الآداب – ع 05 ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة قسنطينة ، 2000 م, الجزائر .

2- عالم الفكر ، مج 03 ،ع02 ,المجلس الوطني للثقافة و الفنون، 2001 م, الكويت .

3- عالم المعرفة ، ع 267 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، 2001 م ،الكويت .

4- العربي ، ع 543 ، وزارة الإعلام ، 2004 م ،الكويت .

5- الفيصل ، ع 204 ، دار الفيصل الثقافية، 1985 م ،السعودية .

6- مجلة اللغة و الآداب ، ع02 ،معهد الآداب واللغات ، د تا ،(العاصمة) الجزائر .

7 – الموسم الأدبي ، ع 04، قسم اللغة و الآداب ، تيزي وزو ، 1991 م ،الجزائر .

8- الموقف الأدبي ، ع 347 ، إتحاد الكتاب العرب ، 1420 هـــ ، سوريا .

9- موسوعة الشعر العربي (قرص)، الإصــدار 03 ، المجمــع الثقــافي ، أبــو ظبــي ،2007 م الإمارات العربية .

هـ - المراجع الأجنبية:

1- Martin Gray : A Dictionary of literary Terms , long man , London , 1992 U K

2- Naglaa Mohamed Farghali : La Rhétorique argumentative, Thèse de doctorat, Faculté de Caire, 2004, Egypte .

فهرس الموضوعات